

CUARTA PARTE DE FLORISEL DE NIQUEA
(LIBRO SEGUNDO)

LOS LIBROS DE ROCINANTE

45

Directores

CARLOS ALVAR

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

Comité Científico Internacional

ANNA BOGNOLO

(Università di Verona, Italia)

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL

(El Colegio de México, México)

MARÍA CARMEN MARÍN PINA

(Universidad de Zaragoza)

JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO

(Universidad de Jaén)

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

(Universidade do Porto, Portugal)

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO MARTÍNEZ

(Universidad Autónoma de Madrid)

La colección «Libros de Rocinante» se rige por un proceso de evaluación y revisión anónima realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*), uno de los cuales pertenece a su Comité Científico Internacional. Todas las ediciones críticas y los trabajos científicos publicados en la colección han superado esta revisión por pares y siguen los criterios de estilo y las normas éticas establecidas en su constitución.



Cuarta parte de Florisel de Niquea (Libro segundo)

Feliciano de Silva

Introducción y edición de
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

✠ 2025 ✠

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Este volumen se inscribe entre las actividades del Instituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro “Miguel de Cervantes” y su grupo de investigación GIEMSO.

El libro ha contado con la ayuda de económica de la estructura de investigación EI_HUM6_2019 de la Universidad de Jaén (coordinada por J. J. Martín Romero).

© de esta *edición*: Editorial Universidad de Alcalá, 2025.
Plaza de San Diego, s/n.º • 28801, Alcalá de Henares (España) • Página web: www.uah.es

© de la *edición* y el *estudio introductorio*: José Julio Martín Romero

Cubierta: Cuarta parte de Florisel de Niquea (libro II)

© Biblioteca Nacional de España, R/15453, fol. [1]

Diseño de la colección: Elisa BORSARI y Emilio TORNÉ

I.S.B.N.: 978-84-10432-29-1 Depósito Legal: M-24356-2025

I.S.B.N. electrónico: 978-84-10432-88-8

Impresión y encuadernación: Solana e Hijos A.G., S.A.

Impreso en España

A mis sobrinos, con todo mi cariño

INTRODUCCIÓN

Feliciano de Silva decidió poner el broche final al ciclo amadisiano con la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, que se imprimió en las prensas salmantinas de Andrea de Portonariis en 1551, apenas unos años antes de que muriera su autor¹. De hecho, la segunda edición que conservamos (Zaragoza: Pierres de la Floresta, 1568) se realizó ya tras la muerte del mirobrigense.

El texto iba dirigido a la reina doña María, hija de Carlos V, lo que revela las altas miras de su autor. Probablemente conocía la pasión del emperador por los libros de caballerías y no hay que descartar un cierto deseo de acercamiento al entorno del soberano². De hecho, no hay que olvidar que María de Austria y su esposo, Maximiliano —también mencionado en la portada—, estaban ejerciendo la regencia de los reinos de España mientras Carlos y su hijo Felipe se hallaban ausentes precisamente en esos años (de 1548 hasta 1551) en los que se hubo de componer el texto³.

La obra aparecía dividida en dos libros, el segundo de los cuales es el que se edita en este volumen⁴. Tanto el contenido como la tipografía marcan la autonomía de cada uno de ellos, pues

¹ Alonso Cortés señala que Silva murió el 24 de junio de 1554 y que cinco días antes, el 19 de junio, había otorgado testamento (1933: 392). El libro, que se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 1551, hubo de concluirse antes de junio de 1550, en que se fecha la aprobación de Juan Vásquez (Cravens 1976: 33; Lucía Megías 2000: 322).

² En relación a esta obra, Menéndez Pelayo afirmó: «El tono de este libro, dedicado á la reina de Hungría Doña María, hija de Carlos V, es más grave y sentencioso que en los anteriores, porque, según dice el autor, así lo demandaba su edad; y aun da a entender en el prólogo que quiso aludir a las hazañas del emperador». (1943: I, 412). Por su parte, Izquierdo Andreu (2020) defiende que el verdadero dedicatario del texto es Carlos V. Es cierto que dedica buena parte del prólogo a alabar a este más que a la dedicataria, de forma que se ve obligado a justificar dicha alabanza como forma de señalar el linaje de doña María. Por otra parte, debemos recordar las alusiones al emperador y a su gusto por la literatura caballesca (en especial por el *Belianís de Grecia*) en la *Tercera y cuarta parte de Belianís de Grecia*, aparecida cuando ya había muerto el soberano: «pero aver agradado tanto a la magestad de Carlos Quinto, invictísimo emperador y señor nuestro la Primera y Segunda Parte, que gustó de oýrla diversas vezes, dio causa a qu'el auctor, que fue el licenciado Fernández, mi hermano, escribiesse también *Tercera y Quarta*, y a mi ánimo y atrebimiento para la dirixir y presentar a Vuestra Merced, como a quien tan justamente pertenece por ser cavallero y letrado tan sublime» (Gallego García 2013: 218). No es de extrañar que Feliciano también buscara cuando menos cierto reconocimiento de su faceta literaria —de la que tan orgulloso se mostraba— por parte de las altas esferas imperiales.

³ La portada de 1551, que muestra el blasón de Carlos V con el toisón de oro, evidencia el deseo de reconocimiento por parte de Silva. Para 1568, una vez fallecido, el interés será meramente comercial por parte de los impresores y se empleará una portada más frecuente en los libros de caballerías: el caballero jinete. El análisis de la portada de esta edición permitió a Lucía Megías identificar dos emisiones, cada una de ellas con un modelo distinto (aunque vinculado) de portada, en concreto se trata de las variantes CJ19 y CJ19a del motivo del caballero jinete (Lucía Megías 2000: 181-182).

⁴ Las denominaciones de «parte» y de «libro» en relación a las dos secciones de la obra no se emplean de manera homogénea en ninguna de las dos ediciones. Si bien, en la portada (e incipit) de la primera sección se indica que se trata de la «primera parte de la cuarta», en la portada (e incipit) de la segunda sección se señala que es el «segundo libro», por lo que se

contaban respectivamente con sendas portadas y colofones (si bien el colofón del segundo cierra la obra completa)⁵. En cuanto al argumento, el propio Silva señaló las diferencias entre ambos libros: el primero gira fundamentalmente alrededor del gran enfrentamiento entre los héroes y sus antagonistas, de manera que concluye con el final de esta guerra: «Y de la suerte que avéis oído las grandes y crueles guerras de nuestros tiempos fueron fenecidas con tan glorioso remate y honra de la casa griega» (fol. 164v)⁶; así, se cierra el gran episodio bélico de la obra. Por su parte, el segundo libro está claramente orientado hacia lo sentimental, pues la línea argumental básica es la que gira alrededor de las relaciones amorosas entre Rogel de Grecia y Arquisidea, como se indica ya desde el frontispicio⁷. Incluso el propio autor lo señala de la siguiente manera al inicio del segundo libro:

Aviéndome ya detenido la gloriosa espada de Marte en la ejecución de las hazañas de la casa griega en el valor de sus emperadores y príncipes, celebradas y adornadas con la universal sangre derramada por el glorioso linage de Bretaña, los gloriosos fuegos de Venus con el mayor rigor de sus crueles flechas para atravesar las almas y corações que las primeras guerras para despedazar los cuerpos mortales fueron me piden bolver la mano con la pluma [...] (cap. 1, fol. 2r)

Es cierto que también aquí aparecen diversos lances bélicos, pero la trama que confiere unidad a este segundo libro es la que desemboca en el matrimonio de los protagonistas. La boda concluye prácticamente la obra, si bien Silva decidió incorporar una serie de aventuras posteriores que, por una parte, alargaban el texto de manera que ofrecía un número de folios parecido al del primer libro y, por otra, lograba ofrecer una especie de epílogo en el que los recuerdos constantes de todo el ciclo emocionarían a los lectores que a lo largo de las décadas habían disfrutado y sufrido con los personajes amadisianos. Al mismo tiempo, en ese epílogo Silva decidió cerrar con una aventura mágica las heridas de amor de algunas de las damas abandonadas o rechazadas por los héroes en las otras partes del ciclo, rematando así estas tramas sentimentales (Martín Romero 2010b).

Feliciano de Silva y el ciclo amadisiano

El ciclo amadisiano es sin duda el más importante del género de los libros de caballerías. La primera entrega, la reescritura de *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, es también el paradigma ineludible del género⁸. Como sucedería también con otros ciclos –y obras ajenas

ha decidido seguir esta denominación. Además, el colofón de la primera sección lo denomina también libro, haciendo caso omiso de lo indicado en la portada. En las dos ediciones en los encabezados de página de la segunda se indica erróneamente «La segunda parte» (vuelto), «de Don Florisel de Niquea» (recto), –en la primera sección se utiliza «La cuarta parte» (verso), «de don Florisel de Niquea» (recto)–, hecho que se explica por cuestiones propias del trabajo del cajista.

⁵ También en la segunda edición cada uno de los libros cuenta con portada propia.

⁶ El primer libro de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* está siendo editado y estudiado como tesis doctoral por María de la Estrella Roldán Torres, que ofreció una transcripción de la obra en su trabajo de fin de máster en la Universidad de Jaén (Roldán Torres 2023). La obra cuenta asimismo con una guía de lectura (Villaverde Embid 2002). El segundo libro también cuenta con guía de lectura (Martín Romero 2005).

⁷ «Libro segundo [...] en que trata principalmente de los amores del príncipe don Rogel y de la muy hermosa Arquisidea» (fol. 1r).

⁸ La edición de referencia es la de Cacho Bleuca (Rodríguez de Montalvo 1987). Por su parte, Sainz de la Maza editó las *Sergas de Esplandián* (Rodríguez de Montalvo 2002).

al género caballeresco—, distintos autores propondrán continuaciones diferentes, que suponen desarrollos narrativos alternativos. Desde el estudio de Sales Dasí (2002) se tiende a hablar de continuaciones ortodoxas (las que compuso Feliciano de Silva) y heterodoxas (las que se deben a otros autores)⁹.

Como es sabido, el primer autor que decidió continuar las aventuras amadisianas tras Garci Rodríguez de Montalvo no fue Silva, sino Páez de Ribera con su *Florisando* (1510), cuyo final clausuraba definitivamente —al menos eso pretendía— las aventuras de estos héroes. Hemos de ser conscientes de que durante unos años el ciclo se presentaba así como cerrado y concluido. El sexto libro de Ribera remataba las aventuras inacabadas, confería una nueva orientación ideológica y quería cerrar la puerta a posibles continuaciones, no en vano al final de *Florisando* se propone el cese de toda andadura caballeresca¹⁰.

Sin embargo, en 1514 aparece una obra anónima —cuya autoría asumiría posteriormente Feliciano de Silva—, *Lisuarte de Grecia*, que no sólo no continuaba el libro de Páez, sino que lo rechazaba de plano ofreciendo una línea argumental alternativa. *Lisuarte de Grecia* retoma los hechos de las *Sergas de Esplandián* y critica de forma explícita la obra de Páez¹¹. Este *Lisuarte* gozó de mucho más éxito que *Florisando*. No obstante, en 1526, nada menos que doce años después de este *Lisuarte de Grecia*, aparece una continuación con idéntico título, obra de Juan Díaz, que seguía el libro de Páez y no el texto de 1514. No debe ser considerado casual que Díaz decidiera titular su obra de la misma manera que la anterior (aunque considerándola octavo y no séptimo libro de la serie), pues todo indica que se proponía sustituir el texto homónimo y restaurar la línea ideológica de Ribera.

Hubieron de pasar cuatro años, hasta 1530, para que Feliciano de Silva se decidiera a publicar su propia continuación, *Amadís de Grecia*, en la que además asumía la autoría del *Lisuarte de Grecia* de 1514 y atacaba de plano la obra de Díaz de 1526¹². La aparición de *Amadís de Grecia* supuso un verdadero punto de inflexión en el género de los libros de caballerías, género que en ese momento ya contaba con un buen número de títulos, entre los que destacaban los de otro ciclo, el palmeriniano, así como obras independientes e incluso textos que procedían de otras tradiciones¹³.

Es necesario repasar ese proceso, desde la aparición de *Florisando* en 1510 hasta la de *Amadís de Grecia*, nada menos que veinte años después. A partir de esta última, la batalla entre las dos líneas argumentales estaba claramente definida en favor de Feliciano. Si su *Lisuarte de Grecia* (1514) gustó mucho más que la obra de Páez (a juzgar por su éxito editorial), la obra homónima de Juan Díaz (1526) apenas tuvo nada que hacer frente a la capacidad imaginativa de Silva, que supo comprender mejor los gustos del público, ávidos de maravilla y erotismo. A ello tampoco ayudaba que Díaz hubiera decidido acabar con la vida de Amadís de Gaula y ofrecer una visión, si cabe, mucho más religiosa que la de Páez de Ribera.

⁹ Por su parte, Martín Lalandá (2002) ofrece un repaso a lo que él denomina ciclo de Florisel de Niquea, esto es, la producción amadisiana de Silva desde 1532 hasta 1551, en cuyos títulos aparece explícito el nombre de este héroe.

¹⁰ García Ruiz ha editado modernamente *Florisando* (Páez de Ribera 2018); esta investigadora también ha dedicado numerosos estudios al texto (2010, 2012a, 2012b, 2012c, 2017 y 2022).

¹¹ De hecho, se desvía del rechazo a la aventura bretona por parte de Montalvo al reivindicar la figura de Amadís de Gaula, como han estudiado Sainz de la Maza (1991-1992) y Cravens (2000). Contamos con la edición de este *Lisuarte de Grecia* realizada por Sales Dasí (Silva, 2002).

¹² Contamos con la edición de *Amadís de Grecia* realizada por Bueno Serrano y Laspuertas Sarvisé (Silva 2004).

¹³ Seguramente con el deseo de aprovechar el éxito de este tipo de obras se habían promovido traducciones de textos como *Tirante el Blanco*, *Renaldos de Montalbán* o *Espejo de caballerías*.

A partir de ahí el ciclo amadisiano fue creciendo únicamente en la línea argumental de Silva, que se quiso erigir como el único autorizado para contar las aventuras de estos héroes. Así, en 1532, esto es, apenas dos años después de *Amadís de Grecia*, apareció *Florisel de Niquea (partes I y II)*, seguido en 1535 por la *Tercera parte de Florisel de Niquea*, en los que Silva intensificó todas las novedades que había incorporado en su *Amadís de Grecia*¹⁴. De esa manera, durante varios años Silva fue el mayor continuador del ciclo amadisiano y sin duda el que mayor éxito alcanzó. Por ello tras Díaz solamente otro autor, Pedro de Luján, se atrevió a ofrecer una entrega amadisiana, *Silves de la Selva* (1546)¹⁵; obsérvese que apareció casi trece años después del último texto amadisiano de Silva; además, esta vez sí se continuaban los textos de Feliciano, no la línea abierta por Páez (y seguida por Díaz). La aparición de *Silves de la Selva* pudo ser el revulsivo que hizo que Silva ofreciera su propia continuación. Casi veinte años habían pasado desde que había publicado su última entrega del ciclo y sólo cinco años después de que Pedro de Luján publicara su obra. De hecho, la segunda edición de *Silves* de 1549 (realizada por el propio autor) se encuentra tan cercana a la impresión de la última entrega de Silva que hace pensar que fue esta edición de Luján la que terminó de convencer al mirobrigense a componer su texto.

Esta última entrega, la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* (1551), fue el texto con el que Feliciano decidió clausurar de forma definitiva el ciclo. No sabemos si era consciente de que iba a morir apenas unos años después, pero ciertamente se puede considerar esta obra como su testamento literario, el texto en el que volcó todas sus habilidades narrativas y al que incorporó elementos tan diversos como diálogos y tratados didácticos, seguramente movido por el deseo de ser recordado por este libro.

Es interesante tener en cuenta todos estos tramos temporales, porque no sólo nos ayudará a comprender mejor cómo Feliciano de Silva se enfrentó a su labor de continuador del ciclo amadisiano, sino que también arroja luz sobre el proceso de configuración de un género tan heterogéneo como el de los libros de caballerías. Sin duda el ciclo de *Amadís de Gaula* es el pilar fundamental de este tipo de obras, y los diferentes textos que lo configuran —de cinco autores distintos— iluminan las diferentes propuestas y la marcada diversidad que existe tanto en este ciclo como en todo el género¹⁶.

El estilo de Feliciano de Silva

La opinión sobre el estilo de Feliciano de Silva vertida en el *Quijote* ha pesado en exceso en parte de la crítica, que ha tendido a rechazar ciertos supuestos excesos y a obviar que el rechazo quijotesco se puede explicar por un cambio de época; no hay que olvidar que Cervantes nació apenas unos años antes de que muriera Silva. La comparación entre estos autores ha de tener en cuenta necesariamente esa amplia distancia cronológica.

¹⁴ *Florisel de Niquea I y II* ha sido editado por Pellegrino, con prefacio de Bognolo y revisión de Coduras Bruna (Silva 2015); por su parte, Martín Lalandá ha editado la *Tercera parte de Florisel de Niquea* (Silva 1999).

¹⁵ Ha sido editado recientemente por Giada Blasut (Luján 2024), que le he dedicado su tesis doctoral (Blasut 2023a), así como diversos estudios (2021; 2023b). También ha sido objeto de la tesis de Romero Tabares (1991) y de varios estudios de esta investigadora (1998, 1999, 2002 y 2004).

¹⁶ La relevancia de la narrativa de Silva se evidencia en su éxito internacional. Para su éxito en Italia resulta imprescindible Bognolo, Cara y Neri (2013) y, para su difusión en Portugal, Vargas Díaz-Toledo (2010 y 2012).

A partir de los comentarios de la novela cervantina se ha tendido a imaginar erróneamente un estilo homogéneo de los libros de caballerías, que mezclaba elementos como la «fabla anti-gua», el estilo cultista y el políptoton heredado de la poesía cancioneril. Ello ha impedido un estudio detallado de la evolución estilística de estos libros, evolución lógica en un género que parte de una reescritura cuatrocentista y llega hasta bien entrado el siglo xvii. De hecho, el análisis de la prosa de Feliciano de Silva revela diferencias estilísticas significativas a lo largo de su producción caballeresca.

El estilo tradicionalmente considerado propio de Feliciano es el que encontramos a partir de *Amadís de Grecia* (1530); ha sido estudiado por Bueno Serrano y Laspuertas Sarvisé, que aluden a su sintaxis latinizante, definida por los «ablativos absolutos, gerundivos, acusativos de relación, oraciones de infinitivo con sujeto en nominativo, y conjunciones pleonásticas» (2004: XLIX). También mencionan los «tópicos de la poesía de cancioneros» y citan las exclamaciones, las metáforas, las antítesis, los oxímoros, el políptoton, las enumeraciones, las comparaciones, los paralelismos, las dilogías, las «estructuras simétricas» y las «frases simétricas que se oponen» (2004: L). Pero estas investigadoras acertadamente no olvidaron señalar la heterogeneidad estilística al aludir a un ocasional estilo más simple (2004: XLIX).

Por mi parte, me gustaría señalar ciertos antecedentes de estos rasgos, por un lado, y, por otro, determinar los diversos modelos estilísticos que conviven en los libros de caballerías de este autor.

Antes de la aparición de *Amadís de Grecia*, encontramos algunas obras caballerescas con ciertos cambios estilísticos que se constatarán en los textos de Silva desde 1530. Uno de esos textos, *Espejo de caballerías* (1525) —libro de materia carolingia pero imbuido de carácter artúrico que explica su inclusión en el género de los libros de caballerías— ofrecía un estilo literario novedoso, en el que la suavidad sintáctica de la prosa renacentista se abría paso de forma clara. También hay que señalar las propuestas estilísticas de *Polindo* (1526), cuya prosa se adorna con numerosos juegos cancioneriles y no pocos alambicados amaneceres mitológicos, que preludian los que encontraremos —entre otros— en Feliciano:

Polindo

Como cuando el carro de Fevo, con su mucho resplendor, calentava entramos cuernos del Toro y el Alva corriendo venía con su lado e tierno rostro, aumentado la tenebrosa escuridad y encubriendo las lluviosas estrellas [...]. (*Polindo*, 20)

Amadís de Grecia

Al tiempo que ya la bozina del exe de las celestiales ruedas avía tocado la dozena haz del repartimiento noturno, [...]. Ya el mensajero de la resplandeciente luz avía passado y la clara luminaria del día comenzava a descubrir su resplandeciente gesto, embiando Febo sus resplandecientes rayos [...]. (Silva 2004: 493)

Asimismo, también en *Polindo* encontramos el léxico y la tendencia a la bimembración propios de la literatura sentimental, que será muy frecuente en ciertos fragmentos de Silva:

Señora, si tanta sobra para de mi mal quexarme como es vuestra estremada fermosura yo posesse, no menos discreto que de ti, señora, quexoso me hallaría. No al desconcierto de mis razones, mas a la fe de mis lágrimas mira. Las cuales por testigo de las ansias que mi corazón padece te doy, pidiendo el remed<1>[i]o que mi dolor busca e mi corazón desea. Mira, señora, que las lágrimas te demuestran mis sospiros. Los cuales manifiestan el manso defender mío e el rezio combatir tuyo. Los cuales son más para derrocar que para fortalecer mi bivar. Por lo cual, como

aquél que otro señor no tiene, sublimada merced le demando: que pues mi vista de tu presencia tanto está apartada, con las saludables cartas me vesite tu potencia. (*Polindo*, 96)

Es cierto que Silva lo superará en complejidad en su texto de 1530, pero ya en *Polindo* encontramos el eco de lo cancioneril y la ficción sentimental, que tanto desarrollo tendrá a partir de *Amadís de Grecia*, así como el uso de un lenguaje latinizante; este lenguaje cultista entronca con textos de Juan de Mena y, como se ha señalado, también se detecta en la obra de Feliciano. Por otra parte, el autor de *Polindo* incluyó descripciones de la naturaleza que lo acercaban al *Espejo de caballerías* (1525) y a algunos escenarios bucólicos que aparecerían posteriormente en *Amadís de Grecia*¹⁷.

Esas innovaciones estilísticas —tanto las descripciones italianizantes de *Espejo de caballerías* como las complejidades estilísticas más castellanas de *Polindo*— son las que encontramos también en *Amadís de Grecia* de Silva, un estilo que supuso un cambio evidente frente a su texto anterior (cuya prosa era mucho más cercana a la amadisiana). Al mismo tiempo, Silva incorporó elementos pastoriles que se convertirán desde ese momento en una posibilidad más de la narrativa caballeresca adelantándose a los libros de pastores (Cravens 1976; Martín Romero 2009b; Bueno Serrano 2009-2010).

Como se ha visto, Feliciano de Silva contaba con modelos también entre los libros de caballerías previos. Estos textos, al igual que los textos de Silva que siguieron esa estela, revelan a su vez otros modelos: por un lado, el estilo cultista con latinismos, tanto léxicos como sintácticos, que recuerdan tanto al verso de Juan de Mena como a su producción prosística; por otro lado, la ficción sentimental, con sus textos argumentativos y tendencia a la bímembreación sintáctica también dejaron su huella, de ahí la importancia del zeugma, que tantas veces oscurece el sentido de la oración (no siempre es fácil identificar qué elemento se ha elidido); por último, el rasgo más reconocido (gracias a la cita cervantina), es la *adnominatio* o políptoton, esa tendencia a emplear términos con la misma raíz, rasgo propio de la poesía cancioneril de los siglos xv y xvi, como se evidencia en las composiciones de Jorge Manrique y en la poesía amorosa en arte menor de Juan de Mena¹⁸.

A lo largo de sus obras se constata la convivencia de estilos, desde la sintaxis más sencilla en los momentos puramente narrativos, a las complejidades y cultismos de algunas unidades, como los amaneceres mitológicos, pero también ciertas descripciones de la naturaleza (realizadas con todos los recursos de la prosa latinizante), pasando por los juegos de palabras cancioneriles en determinados parlamentos y, especialmente, las epístolas incluidas en sus textos.

Con toda esta variedad Feliciano de Silva mostró orgullosamente su magisterio en el arte literaria. De hecho, las críticas que recibió no impidieron que el regidor de Ciudad Rodrigo se sintiera profundamente satisfecho de su escritura. Es más, él mismo señala su prosa como una de las más notables diferencias entre su texto y el *Silves de la Selva*, cuya escritura era abiertamente distinta:

¹⁷ Con respecto a los jardines en los libros de caballerías, Aguilar Perdomo 2010, sobre este tema en el ciclo amadisiano, Aguilar Perdomo 2017; y en relación a la sensibilidad sobre la naturaleza y los jardines en la época de los Austria, Aguilar Perdomo 2022.

¹⁸ Juan de Mena no fue admirado únicamente por su monumental *Laberinto de Fortuna*, paradigma de la poesía en arte mayor castellano, sino también por su faceta de autor de poesía amorosa en arte menor, en la que desplegó toda su maestría en los adornos retóricos propios de este tipo de obras.

Y esta es la verdadera istoria d'estos príncipes y otra que parecerá tractar de la mesma istoria bien parece que fue más escripta por afición que por información de las verdaderas istorias d'estos príncipes. [...] Y, allende de todas estas y otras muchas razones que claramente de la tercera parte se sacan, que por prolixidad no escrivo, y principalmente se muestra a quien lo quisiere mirar por el estilo y frasis de Galersis, que tan gran istoria escrivió, es muy diferente de la istoria que se llama *Don Silves de la Selva*, según que toda esta istoria lo mostrará al que lo huviere leído o tuviere conocimiento d'estilos y frasis de escrevir (cap. xcix, fol. 197v)

Me parece ciertamente significativa esta explicación, ya que no se limita al rechazo —constante en Silva— a toda continuación amadisiana que no hubiera compuesto él mismo. En las palabras que dedica al lector al inicio del primer libro de la obra, Feliciano justifica que no quiso seguir un estilo cronístico: «no seguí en el frasis de escrevir mero estilo de historiador para hazer la historia más levantada en estilo» (Al lector, A4v)¹⁹. Este autor no quería componer siguiendo el estilo propio de su época sino que su prosa formara parte de ese viaje del lector a un mundo glorioso. Al hablar del estilo de Galersis se refiere a esa creación propia, de forma que sus palabras revelan —además de su orgullo como escritor— su objetivo fundamental: ofrecer un texto cargado de exotismo en el que también la escritura formara parte de la construcción de ese pasado fabuloso que estaba reflejando en sus obras. El estilo no podía ser el esperable de su momento histórico, sino que debía estar teñido de cierta extravagancia que llevara al lector a un mundo repleto de glorias y fantasías, un mundo abiertamente diferente del que le había tocado vivir. No todos fueron capaces de entender esa propuesta, ni aún en su época, como atestigua la parodia de su estilo en la «Carta de don Diego de Mendoza en nombre de Marco Aurelio a Feliciano de Silva» por parte de Diego Hurtado de Mendoza:

Marco Aurelio, oriundo de los ensalzados montes que sus siete cabezas sobre las altas cumbres de la redondez del universo con mayor acrecentamiento y grandeza de sus profundas mares, para que con ella sus fuerzas a los inmortales scitas, getas y colorados etiopes con doblada alquimia de sus militares guerreros el resonante eco de sus hazañas se extienda; a ti, el caballero Feliciano de Silva, domador de las inmortales palabras, acrecentador de la castellana lengua, para que con sus riquezas y mercaderías los retazos de sus añadiduras y menudos trapos con diversas colores y remiendos, como calcetero, la inmortal bragueta de que las defectuosas carnes carecen henchida sea, desea salud, para que con ella el número de tus nunca acabadas obras se acreciente, y risa y aliento a los leyentes para tus inmortales encarecimientos viva. (Hurtado de Mendoza 1964b: 229-230).

Diego Hurtado de Mendoza parodia lo que considera exageraciones, mera hinchazón verbal carente de contenido, sin entender verdaderamente los objetivos de Feliciano de Silva: la creación literaria —al igual que el sayagués— de un lenguaje distinto, con normas propias.

¹⁹ En el proemio que sirve de dedicatoria se incide en el estilo elevado: «Va escripta en el estilo que me pareció que se devía para ser vista de tan alta y sapientíssima princesa y juntamente mi edad demandava» (Proemio, A4r-v). Justifica ese estilo como el más adecuado por la dedicataria —lo que implica que lo considera el más elevado— como por su proveyta edad. No obstante, parece referirse sobre todo al carácter menos superficial de la obra: «y a esta causa no tiene burlas que bien mirado lo puedan ser, más sirven de metáforas para sacar las veras de su historia que para solo servir de la invención del cuento» (Proemio, A4r-v). Aquí Silva utiliza estilo en un sentido más amplio que implica también el tono más solemne y el contenido menos frívolo.

Feliciano de Silva quiere crear un lenguaje no sólo cortesano, sino palaciego y propio de las más altas esferas, pero también un lenguaje que retrotraiga (imaginativamente) al lector a ese mundo arcaico y fantástico. Sin duda, Silva consideró este estilo como un rasgo propio y uno de sus mayores logros. Las críticas no han tenido en cuenta que el felicianismo extremo está puesto casi siempre en boca de personajes (incluyendo a los cronistas fingidos, como Galersis)²⁰. No comprender ese valor de lenguaje ficcional es lo que explica el error interpretativo que se lee en una parte de los estudios y en algunos autores, como el propio Cervantes. Esa audaz propuesta de crear un lenguaje específico para los héroes de sus libros es quizá una de las innovaciones más imaginativas del mirobrigense.

El triunfo del diálogo y la palabra

Esta obra supone el triunfo del estilo directo sobre la *narratio*; el texto se convierte en el reino de la palabra. Los parlamentos en estilo directo adquieren un protagonismo que roba páginas a la pura narración y acerca el texto a lo dramático, hecho que en una lectura en voz alta ante un público (una lectura colectiva) cobra todo el sentido. Bueno Serrano y Laspuertas Sarvisé señalaron que ya en *Amadís de Grecia* se evidenciaba un «aumento de la extensión de las intervenciones orales» (2004: XLIX), así como «elementos dramáticos» (2005: L). Pero esta tendencia es todavía más evidente en este segundo libro de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, en el que la parte narrativa de aventuras pierde protagonismo frente a todos los momentos en que escuchamos en estilo directo quejas, conversaciones, reflexiones y todo tipo de diálogos y monólogos. Esto determina que haya tantos momentos claramente teatrales en el texto. El enorme sentido dramático de Silva, que ya puso de relieve García Álvarez (2015), sin duda deriva de las lecciones bien aprendidas de la tradición celestinesca por parte de Silva, pero tampoco hay que olvidar ni la ficción sentimental, tan unida a la citada tradición (recordemos la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea) ni los antecedentes caballerescos en los que el diálogo se había ensayado con acierto y se fundía con la *descriptio* y la *narratio* propias del género novelístico tal como lo entendemos hoy día.

En esas partes dialogadas (o monologadas), Silva despliega todo su caudal retórico, pero también sus dotes más humorísticas. Un caso evidente es el momento en que Fraudador de los Ardides se dedica a sermonear sobre la dureza de la vida caballerisca. La postura de este extraño personaje se mueve entre la figura del antagonista (cuando colabora con otros malos caballeros) y la del amigo de los protagonistas (que tienden a verlo casi como un excéntrico al que perdonan sus errores). Su escepticismo se evidencia en su invocación doble para satisfacer a todo el mundo: «¡Ó, immortal Dios, con los que sois cristianos! ¡Y Dioses immortales, para los que no lo sois!» (cap. xx, fol. 45r). Pero sus palabras ocasionalmente parecen revelar ciertas opinines que no son del todo insensatas y que parecen preludiar la visión lúcida de un loco, casi como un antecedente del *Licenciado Vidriera* cervantino, especialmente en sus ideas sobre la dureza de la vida caballerisca que expone en el capítulo xx de la obra²¹.

²⁰ Es cierto que no siempre es fácil atribuir los amaneceres mitológicos a los cronistas, pero no hay que rechazar de plano que Silva también en estos fragmentos retóricos quisiera señalar el origen (ficcionalmente) extranjero del texto.

²¹ Sales Dasí (2003) ha analizado este sermón y ha defendido que el personaje es antecedente de la figura de don Quijote y, por mi parte, considero que también pudo serlo del personaje de la aludida novela ejemplar. Sales Dasí ha analizado el

Por otra parte, aventuras amorosas como la de la poma donde los amantes contemplan su pasado permite a Silva que ante esa visión sus personajes exploten en exclamaciones y largos parlamentos en los que encontramos el felicianismo estilístico más extremo. También se evidencian sus dotes dialécticas cuando se establece un diálogo entre una dama (normalmente abandonada o rechazada en el pasado) y el caballero que la dejó, quien, ante la visión de su pasado, vuelve a sentir amor por la mujer desechada²². Por otra parte, los numerosos diálogos en boca de Arquileo, esto es, Rogel disfrazado de pastor, aventajan en artificio incluso los parlamentos de Darinel en obras anteriores, no en vano el caballero es muy superior al pastor, lo que también ha de mostrarse en sus dotes retóricas. En definitiva, el estilo directo cobra en este libro una importancia inusitada que revela unos determinados intereses literarios de su autor, así como su enorme capacidad experimentadora que supone uno de los hitos de la historia de la novela.

La estructura de la obra

Como se ha dicho, el núcleo narrativo fundamental del libro trata del proceso que desembocará en la boda entre Rogel de Grecia y Arquiseida. La relación, que ya se había iniciado previamente, comienza con diversos obstáculos. El mayor de ellos consiste en las maniobras del duque de Galístenis para impedir ese enlace, ya que su hija, Sinestasia, está perdidamente enamorada de Rogel. El duque no duda en utilizar todos los medios a su alcance para conseguir que su hija logre la mano del héroe.

Las estratagemas del duque se mueven en dos ámbitos geográficos distintos: por un lado, remite una carta al Imperio oriental recomendando que Arquiseida no se case y se retire; por otro, crea unos prodigios mágicos en Constantinopla con el objetivo de glorificar la belleza de su hija (los «cerrados de Sinestasia»). Es interesante comprobar cómo Feliciano de Silva intenta conferir verosimilitud a la actitud de Arquiseida, que inicialmente acepta la propuesta de Galístenis a pesar de su amor por Rogel. Al inicio de la obra la dama es testigo de la aventura de Finisbel y Finisbela; esta aventura permite a la dama contemplar la cabeza de Finisbel convertida en la del caballero que ama y surgir de su cuello aquellas mujeres a las que este haya querido. De esta manera, Arquiseida descubre todos los amores previos de Rogel, tantos que

con cuya vista pareciendo con la vista de tal espectáculo entrar de súbito en agua fría, a quien lo mirara bien conociera con la neccessidad que con la color su rostro mostró la mayor que el coraçón tuvo para ser socorrido de la sangre desamparada del rostro para reparar la multitud de las flechas enervoladas de mortales celos que de cada una de las que vía su coraçón fue llagado (capítulo I, fol. 3r)

Los celos causan lógicas dudas en la dama, que, al recibir el consejo de Galístenis, considera conveniente seguirlo y, por tanto, se retira con el propósito de reflexionar. Silva no ha querido rebajar la intensidad del amor que siente, pero ha humanizado a su heroína a fin de que su

humor en Feliciano de Silva (2005). Herrán Alonso (2003) analiza este personaje en la *Tercera parte de Florisel de Niquea*, comparándolo con las de otros burladores que aparecen en *Platir* y en *Cirongilio de Tracia*.

²² En relación a la dialéctica, el momento donde brilla más es sin duda el debate sobre la figura de la romana Lucrecia.

actitud resultara verosímil²³. Sólo las visitas del propio Rogel (a veces disfrazado de pastor bajo el nombre de Arquileo) consiguen disipar esas dudas, que desaparecerán cuando conozca la propuesta de matrimonio de Sinestasia a don Rogel y sospeche los motivos ocultos de la recomendación de Galístenis.

De esta manera, cuando todos esos intentos del duque fracasen y se produzca el matrimonio entre Rogel y Arquisidea, se cierra este núcleo, que, a su vez, cuenta con numerosos subnúcleos narrativos con cierta autonomía, pero vinculados hábilmente con la trama general. En ese momento la obra podría haber concluido, pero Silva decidió abrir una nueva trama que le permitiera alargar la narración. Este segundo núcleo es mucho menor, pues comienza en el capítulo LXXVIII de los noventa y ocho que componen este libro; en él el lector verá de nuevo a Amadís, Esplandián y otros héroes que apenas habían tenido protagonismo en esta obra cabalgando de nuevo en andaduras caballerescas; esto a buen seguro evocaría muchos recuerdos a los hombres y mujeres que llevaban décadas leyendo sus aventuras. Este segundo núcleo funciona casi como una especie de epílogo que toma el rescate de la reina Gradafilea y Sigislao más como excusa narrativa que como motivo. Indico que casi parece una excusa, ya que buena parte de ese epílogo se dedica a narrar aventuras bien alejadas de lo bélico y sólo una desemboca en la liberación de los prisioneros. Aunque la resolución de dicho rescate se narra en detalle, lo cierto es que la mayor parte de las páginas de ese epílogo parece centrarse en episodios alejados del mundo de las armas, y, como se verá en el apartado siguiente, permite a Silva ofrecer toda una casuística de personalidades femeninas. Después del rescate todos los héroes regresan a Constantinopla, donde los prodigios mágicos se habían concluido definitivamente. Al final Silva cierra todas las líneas argumentales tanto de esta obra como de las anteriores. Los héroes, tras varias bodas y algunos reencuentros, regresan a sus respectivos reinos, poniendo fin de esta manera al ciclo más importante de entre todos los del género de los libros de caballerías. El esquema narrativo general de la obra es el siguiente:

1. NÚCLEO PRINCIPAL: Obstáculos para el enlace entre Rogel y Arquisidea: duque Galístenis y su hija Sinestasia
 - a. Constantinopla: aventuras en los «cerrados de Sinestasia»
 - b. Viajes de Rogel a Lumberque para asegurar el matrimonio
 - i. Viaje: Aventura en la ínsola de Artadafa
 - ii. Lumberque: aventuras sentimentales
 - iii. Constantinopla: aventuras en los cerrados de Sinestasia
 - iv. Viaje: aventura de la ínsola de la Clara Deidad
 - v. Viaje a Constantinopla de Arquisidea y Rogel
 - vi. Constantinopla: llegada y bodas. Prodigios mágicos

²³ Ya antes de recibir la carta se había mostrado dispuesta a olvidar su amor por don Rogel a causa de lo que había revelado la aventura de Finisbel y Finisbela: «Y con semejantes turbación acabada la aventura se retruxo diziendo sentirse mal dispuesta y que la dexassen sola; que, como así quedó, començó consigo a hablar diziendo: 'Bien mereces, ió, Arquisidea!, ser castigada de aver quebrado las leyes de tu estado y hermosura en aver amado a quien con tanta deslealtad te paga el verdadero amor que le has tenido. Mas yo seré castigada con lo que he visto y satisfecha con quitar el amor de quien de tan alta donzella no lo merece gozar'» (capítulo I, fol. 3r). Aunque también dudaba por la posibilidad de que no fuera don Rogel, sino Arquileo (ignorante de que era la misma persona). En cualquier caso, este estado de ánimo es el que justifica psicológicamente el cambio de actitud que la lleva a seguir la propuesta del duque Galístenis y no aceptar inicialmente la propuesta de matrimonio.

2. SEGUNDO NÚCLEO: Rescate de la reina Gradafilea y Sigislao

- a. Diversos héroes salen a rescatarlos
 - i. Amadís de Grecia
 - ii. Amadís de Gaula
 - iii. Galaor
 - iv. Lisuarte de Grecia
 - v. Florisel de Niquea
 - vi. Anastarax
 - vii. Esplandián: Gastel y su hermano^{*24}
 - viii. Zahir
- b. [aventuras del bosque mágico]
- c. Batalla de Gastel contra su hermano*

Existen, no obstante, pequeñas unidades más o menos autónomas que aparecen insertas en estos grandes bloques y que Feliciano de Silva supo incluir de forma lógica en su narración. Ya se ha dicho que Silva no dudó en introducir materiales de distinto tipo, como se verá en el apartado siguiente.

La heterogeneidad de elementos

Para cuando publica su *Cuarta parte de Florisel de Niquea* la habilidad narrativa y la capacidad de renovación de Silva resultaban ampliamente reconocidas. Esa tendencia a la experimentación suponía la incorporación de elementos dispares. El propio autor señaló la heterogeneidad de su obra y su finalidad, que no era otra que lograr satisfacer a todo tipo de lectores:

El que leyere siga la historia y dexe conforme a su gusto lo que más le agradare y lo que dexare, súfralo con paciencia en pago de lo que yo trabajé para hazer plato a tan diversos gustos como ay en los mortales. Y pues es imposible contentar a todos con un manjar pido por merced a los que esta obra leyeren que cada uno resciba la parte que sirviere a su gusto y condición y las otras dexe para los diferentes gustos del suyo, pues cosa en esta vida tan perfecta y bien escripta puede ser que satisfaga a la diversidad de todos los humanos entendimientos. (Al lector, A4v)

Como se ha dicho, el carácter experimentador de Silva se evidencia especialmente a partir de su *Amadís de Grecia* (1530), donde no sólo aparece temática pastoril —que desarrollará enormemente en textos posteriores—, sino también elementos de carácter sentimental. No sorprende que Silva incorpore también en la *Cuarta parte* elementos pastoriles, sucedidos en el valle de Lumberque ante Arquisidea, que se convierte en espectadora de algunas bucólicas de carácter dramático²⁵. En el prólogo a la infanta María, hija del emperador Carlos —que se lee encabezando el primer libro de esta *Cuarta parte*— se alude precisamente a la aparición de versos y bucólicas en versos tanto italianizantes como «de verso de España», y explica que lo ha hecho «por aver

²⁴ Los asteriscos [*] indican que se trata de dos episodios vinculados, aunque con cierta autonomía.

²⁵ Las bucólicas de Silva han sido estudiadas fundamentalmente por Cravens (1976), Río Nogueiras (2002) y Bueno Serrano (2004).

sabido serles Vuestra Grandeza aficionada» (Río Nogueras 2002: 92)²⁶. En el texto se utiliza el verbo «representar» dichas bucólicas, lo que no deja lugar a dudas sobre su aspecto teatral. Es más, ese carácter resulta imprescindible para considerarlas como tales, independientemente de que sean en verso o en prosa (encontramos ejemplos tanto de un tipo como del otro). De hecho, no se refiere así a las múltiples canciones y poemas de amor —aunque en boca de pastores— que aparecen aislados —esto es, sin ofrecer un aspecto dramático—. Dichas composiciones a veces se cantan después de que haya terminado la pieza teatral.

En la obra algunas bucólicas son meramente mencionadas; se indica que se representaron, pero se hurta el texto de dicha pieza. Esto sucede en los capítulos XXVIII, XXXIV, XXXVII y LXII. Otras bucólicas sí aparecen desarrolladas, de forma que los lectores pueden sentirse espectadores de dichas composiciones; se trata de las de los capítulos XXXVII y LII, en verso y prosa respectivamente. Estas bucólicas suponen un reflejo de teatro ficcionalizado, esto es, de un plano de ficción —el teatral— que se subsume en la ficción narrativa. Cabe pensar que estas bucólicas pudieron servir de fuente —junto a la tradición enciniana— a la representación protagonizada por actores con disfraz pastoril que se lee en *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras²⁷.

Como afirma Río Nogueras: «Todos los datos nos hablan, en definitiva, de una manera de ejecutar estudiada, muy en la línea de lo que se ha dado en llamar la práctica escénica cortesana, con anclajes en lo temático y formal de clara tradición enciniana» (Río Nogueras 2002: 98). La impronta garcilasiana también resulta evidente en estas piezas, pero con ellas Feliciano de Silva quiere incidir sobre todo en el carácter eminentemente griego, no en vano menciona explícitamente a Teócrito:

después que una pieza hubo tañido y cantado los cantares de la bucólica de Teóclito en la muerte del pastor Danes en el consuelo que Venus le hizo antes de su muerte, dexó de tañer y cantar [...] (cap. xxxiv, fol. 71v)

Y, después que fue de noche, con hachas en blandones de plata a la lumbre d'ellas entraron pastores que con gran gracia al natural representaron bucólicas de Teócrito en lengua griega, de que la emperatriz mucho holgó, como quien les era muy aficionada [...]. (cap. lxi, fol. 127v)

La alusión a este poeta y a la lengua en que escribió condice con la imagen que se ofrece de Constantinopla como centro del Imperio griego y con el idioma que el héroe ficticio debía hablar²⁸.

Pero los elementos pastoriles no se limitan a esas bucólicas lírico-dramáticas, sino que también se observa en la inclusión de episodios con cierta autonomía, como el del pastor Febeo y la pastora Acárides (cap. xxxvii). Dicho episodio narra cómo este pastor decide enfrentarse a todo aquel que contradiga que su pastora es la más hermosa. Se trata de una especie de reflejo de las actitudes propias del caballero, pero aquí el enfrentamiento bélico se hace en calzas y jubón

²⁶ La aparición de las numerosas composiciones poéticas se explica por su deseo de ofrecer variedad a sus lectores y revela su orgullo como poeta: «va mezclada de algunas bucólicas en prosa y en verso de España, y assí mismo de sonetos y epigramas, y alguna elegía al modo de verso italiano» (Al lector, A4v).

²⁷ A su vez, esta bucólica de la *Selva de aventuras* fue copiada de forma casi literal por Esteban Corbera en su *Febo el troyano*.

²⁸ Curiosamente, en otras ocasiones se cita a Virgilio, autor que se puede considerar como el paradigma latino de este tipo de literatura, pero no en relación a sus églogas. La tradición clásica en Feliciano de Silva ha sido estudiada por Pomer Monferrer y Sales Dasí (2005).

siguiendo las normas de lucha pastoril: «yo lo defenderé a tres caídas con las condiciones que tengo dichas a todos los pastores y otras cualesquier personas; y el que me derrocare á de ganar de mí que me llame yo de aí en adelante vencido del que me derrocare» (fol. 77v). La historia concluye de forma trágica, pues el desventurado pastor tiene la desgracia de enfrentarse al pastor Arquileo —esto es, don Rogel de Grecia en disfraz pastoril—, contra el que no tiene nada que hacer. La lucha se describe en detalle, con indicación de cada movimiento, de cada caída y de cada treta. El héroe, incapaz de soportar que nadie defienda la hermosura de otra que no sea su señora Arquisidea, acaba con la vida de Febeo. Ante esta desgracia, su amada Acárides muere súbitamente²⁹. Esta narración supone una especie de interludio narrativo que sirve de contrapunto a la serenidad pastoril de las bucólicas y es uno de los primeros ejemplos en los que aparece la violencia en el mundo pastoril.

Otro de los episodios que presentan cierta unidad y autonomía narrativa es la historia de don Gastel y la linda Gazilea que se lee al final de la obra; se trata de un núcleo narrativo ciertamente cercano a la ficción sentimental, a la que Silva había acudido en otras partes del ciclo³⁰. En él Silva se pliega a ciertas pautas compositivas propias del género sentimental. Se trata de un amor trágico a causa de los celos de un amante rechazado que ha encarcelado a los dos enamorados, con largos parlamentos que suponen un análisis del sentimiento amoroso. La historia que ha desembocado en su prisión —narrada por una doncella a Esplandián— recuerda a los argumentos que aparecen en obras sentimentales (aunque no hay que olvidar el antecedente de *La Celestina*) con el objetivo de que los lectores comprendieran el contexto de los parlamentos en estilo directo:

cerca de aquí ay una hermosa villa de la cual es señor un conde llamado el conde de Timbrano, porque la villa se llama Timbra. Este conde amava demasiadamente una cormana suya muy hermosa, de la cual nunca pudo alcançar a ser amado, antes ella muy pagada de un hermano del conde llamado don Gastel de Castilvín, a quien el conde mucho amava, puesto caso que siempre le encubrió cómo amasse a la donzella, que la linda Gazilea avía nombre [...]. Y la fortuna, que las cosas acarrea como a ella le plaze, fue tal que a los dos amantes hizo que el conde estuviesse en parte de suerte que oyesse todo lo que passado avía; que, como lo oyó, como cosa sandia no pudiendo sufrir tal disfavor de amor, comienza a grandes bozes a llamar a sus cavalleros; y, venidos, mandó prender a su hermano y cormana, y presos mandó ponellos a buen recaudo. (cap. xc, fols. 180v-181r)

De hecho Esplandián decide no liberar inmediatamente a los encarcelados amantes, sino espíarlos. Esto permite a Silva introducir extensos parlamentos propios de la ficción sentimental en los que se evidencian todas sus dotes retóricas. De esta manera, Feliciano ofrece amplios fragmentos en boca tanto de la amada y de su amado, como del amante despechado (recórdemos, el hermano del hombre correspondido). Se trata de diálogos ciertamente menos teatrales y ágiles que los que pueblan las páginas de la obra; como se ha dicho, recuerdan a los de la ficción

²⁹ «Mas así fue que la pastora Acárides recibió tanto pesar con ver así de presto muerto a Febeo que la súpita alteración le suspendió el movimiento del pulmón para hazer socorro del corazón, del cual aire desamparado el calor <natural> [natural], junto con el sobrenatural del amor, la <privacion> [privaron] de la vida cayendo muerta en el verde prado» (fol. 82v).

³⁰ Por su parte, Brandenberger (2003) ha analizado los episodios sentimentales que aparecen en *Amadís de Grecia* y la *Tercera parte de Florisel de Niquea*.

sentimental de principios del xvi —como la *Penitencia de amor* (1514) de Pedro Manuel Jiménez de Urrea— o anterior, la del siglo xv que Silva pudo conocer en las impresiones de su época.

No deja de resultar significativo que Silva rompiera con la lógica caballeresca, esto es, que el héroe no liberara inmediatamente a los encarcelados. El hecho de que Esplandián decida espiar esos parlamentos sólo se explica por el deseo de introducirlos y ofrecer mayor variedad de elementos en este libro de caballerías. Sólo después Esplandián ordenará al conde Timbrano liberar a sus presos³¹.

Pero además Silva quiso incorporar en su última obra algunos episodios de carácter doctrinal. En sus palabras al lector, al inicio del primer libro, Silva se acoge a un cierto carácter didáctico y ejemplar, en relación a) a la fortaleza, b) a la limpieza en los amores y c) a la conversación cortesana:

Quiero que sepa el que este libro leyere que mi intención de escrevillo principalmente fue para que con la dulçura de las burlas se tome la erudición para las veras que d'ella sale, porque pocas cosas pueden acaescer donde no se saquen d'esta obra grandes avisos en todas las virtudes, especialmente en actos de fortaleza y de limpios y castos amores, como se permiten en las casas de los reyes, entre las damas y cavalleros, ordenados a toda honestidad, por vía de casamientos y conversaciones para se hacer avisados, polidos y de buena conversación en las cosas de palacio. (Al lector, A4^v)

Aunque puedan sorprender estas palabras, especialmente su defensa de la limpieza en los amores —los lectores seguirán encontrando en la *Cuarta parte* situaciones nada ejemplares—, lo cierto es que no son pocos los momentos en que sí se ofrecen avisos sobre los peligros de estos devaneos. Además, introdujo un tratado de educación femenina denominado *Ornato de princesas* (capítulos XLII y XLIV), así como un debate sobre la figura de Lucrecia (capítulo LXXI) (Martín Romero 2007 y 2010a). Estos fragmentos pedagógicos se acercan a algunos textos de Antonio de Guevara, figura con la que comparte el deseo de reconocimiento. Recordemos la «Carta del Bachiller de Arcadia», de Diego Hurtado de Mendoza, que hablaba de ambos³². No puede descartarse que hubiera leído los textos de este que trataban sobre la educación femenina.

El debate sobre la figura de la casta Lucrecia permitió a Silva revelar sus dotes dialécticas, pues se ve obligado a defender dos posturas opuestas en relación a la valoración de la romana. Por cierto, no indica qué opción le parece la correcta, pues no da por vencedora a ninguna de las contendientes dialécticas, sino que hurta su opinión para que todo lector —pensara lo que pensara— pudiera sentirse identificado: «no quiso hazer declaración, aunque dize Galersis que los que fueren sabios bien conocerán la justicia del diálogo conforme a como a él la reina Sidonia en secreto lo dixo, mandándole que no lo escribiesse» (cap. LXXI, fol. 146v).

³¹ El conde Timbrano acata la orden de su emperador, pero propone una lucha contra su propio hermano, que se narrará en episodios posteriores, prácticamente al final de la obra, lucha en la que resultará derrotado, tras lo cual desesperado se suicida. Sin embargo, este final se percibe más bien como un epílogo, ya que la liberación de los amantes se puede entender como el final de ese episodio que sigue las pautas del género sentimental. Sobre la pervivencia del género sentimental en la Península Ibérica resulta fundamental Brandenberger (2012).

³² «Veis ahí al Obispo de Mondoñedo que hizo, y no debiera, aquel libro de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, que no hay perro que llegue a olerle. Veis ahí a Feliciano de Silva, que en toda su vida salió más lejos que de Ciudad Rodrigo a Valladolid, criado siempre entre Nereidas y Daraydas, metido en la torre del Universo, a donde estuvo encantado, según dice en su libro, diez y ocho años: con todo esto, tuvieron de comer y aun de cenar» (Hurtado de Mendoza 1964a: p. 80).

Como puede comprobarse, buena parte de esos materiales heterogéneos están vinculados con aspectos dramáticos o presentan una clara tendencia al estilo directo, en los que Silva desarrolla toda su retórica, más variada de lo que la cita cervantina pueda hacer pensar, ya que no siempre acude al políptoton de raigambre cancioneril, sino que muestra diversidad de tonos y de estilos.

Por otra parte, resulta significativo que Silva optara por estos temas, pues revela una especial atención por lo femenino que se evidencia en toda la obra.

El interés por el mundo femenino

Feliciano de Silva muestra en este libro un evidente interés por el mundo de la mujer. Este interés puede entenderse, por un lado, como resultado de la recepción femenina de estas obras, que estudió Marín Pina (1991a); pero también, por otro lado, por la curiosidad que despertaría este aspecto entre los lectores masculinos.

Las motivaciones internas y, por tanto, la psicología de las mujeres aparecen reflejadas en detalle y logran singularizar cada personaje. De hecho, Silva individualiza a cada dama de su texto, por pequeña que sea su aparición, como sucede, por citar tan sólo un par de ejemplos, con la que ayuda a Diana a recuperar la montura en el capítulo XV, que muestra una sagacidad mayor que la de la esposa de Agesilao —y que la de este mismo—, o la que es rescatada por Florisel en el capítulo XII, con una fresca desenvoltura al preferir la hermosura a la virtud: «Ansi Dios me ayude —dixo ella—, que, dándome a escoger, que antes tomasse la hermosura, porque, como sabéis, dizen que con ella se encubren sesenta y tantas tachas, con que se encubrirían la falta de las virtudes» (cap. XII, fol. 28v).

En el texto se observan ciertas estrategias empleadas por Silva para representar la categoría social de cada mujer³³; lo consigue caracterizándolas no sólo por su comportamiento sino también mediante su forma de hablar. La espontaneidad expresiva supone un cierto descenso social³⁴. De esta manera, las damas de más alta jerarquía utilizarán en público únicamente la retórica cortesana más alambicada, nunca mostrarán de forma abierta sus emociones y huirán de exclamaciones e interjecciones que sí utilizan doncellas de categoría inferior. Expresiones como «¡assí Dios me ayude!», «¡sancta María, valme!», «¡ay, santa María!» y «¡para sancta María!» se hallan ausentes en los diálogos de las emperatrices, reinas y altas damas de la novela, mientras que son ampliamente utilizadas por doncellas y damas de menor linaje. De hecho, da la impresión de que cuanto más las utilicen, más baja será su categoría, en tanto que menos empacho tienen en mostrar su espontaneidad.

Es cierto que el deseo por parte de Feliciano de singularizar cada personaje femenino es parejo al que siente por sus personajes masculinos, ya que la preocupación por los rasgos psicológicos es una de las características que definen su escritura. Pero su interés por lo femenino se revela también en otros aspectos. En primer lugar, el hecho de que decidiera incorporar

³³ También el traje y la vestimenta ayuda a la caracterización (para estos asuntos, Flores García 2020), pero me parece más significativa la atención de Silva por los rasgos de personalidad.

³⁴ La cortesanía verbal se apoya en la idea de que es necesario envolver la realidad en una cobertura amable, evitando que la realidad interna y las emociones resulten transparentes. Todo ha de ser comedido, por lo que la palabra está sujeta a normas que eviten la espontaneidad excesiva. El control sobre la palabra no es más que un reflejo del control de las propias emociones. Sobre la cortesanía verbal, Martín Romero (2021).

precisamente un tratado de educación femenina, así como un debate sobre la figura de la romana Lucrecia, controvertido modelo de comportamiento para la mujer. Además, hay pequeñas reflexiones insertas en los diálogos que toman el carácter de aviso a las doncellas, como esta que Florisel dirige a una dama, de la que cito sólo una parte:

en la donzella o dueña, el que quiere combatir los muros de su honestidad nunca los acomete por la fortaleza de la virtud, porque sabed que por allí no hallará entrada, sino por la flaqueza de la hermosura, que es un alcaide para la honestidad que presto se cohecha de lisonjas, como tenga toda la fuerza de las armas de su contrario con la presunción de su hermosura, que no ay artillería que más la combata que la liviandad de sus alabanzas, que son las armas que dixe que da a su contrario para rendirse, lo que es al contrario, si se alaban las virtudes y no la hermosura. Y la razón es que la virtud alabada crece y creciendo acrecienta las fuerzas en la fortaleza de la razón para defender su honestidad. Así que la definición d'esto es que las virtudes con alabarse crece su fortaleza y la hermosura al revés enflaquece la virtud. Y, por tanto, vuestros servidores os alabavan la hermosura y no la <virtud> [virtud]. Y de aquí adelante salteaos d'esto y es que no ay mayor enemiga de las mugeres que su hermosura. (cap. XII, fol. 28v)

Pero también considero elocuente la relevancia de la figura de la mujer en el segundo de los grandes bloques narrativos, el que toma como pretexto la liberación de la reina Gradafilea. Como se ha dicho, en este bloque diversos héroes salen de la corte de Constantinopla con el objetivo de rescatar a la reina. Pues bien, durante esas aventuras los caballeros van a encontrarse con una serie de damas con perfiles bien distintos: desde la donzella que se mantiene firme ante los avances eróticos del hombre, hasta la que sin vergüenza alguna le propone satisfacer sus ansias sexuales; de la amada que sufre por amor injustamente por los celos de su amado, a la que rechaza el matrimonio para mantener su libertad; de la donzella que está sufriendo por la pérdida de un ser querido, a la que se divierte a solas jugando.

La enorme casuística de tipos femeninos que aparecen en este segundo bloque resulta especialmente significativa, sobre todo porque muchas de las mujeres van a carecer de un desarrollo narrativo específico, lo que revela que su aparición no se debe a intereses puramente argumentales. Varios de esos casos se limitan simplemente a ofrecer un retrato de la dama y de su situación psicológica precisa. El núcleo se inicia cuando ocho caballeros parten con el objetivo de liberar a la reina Gradafilea; en su búsqueda del malvado gigante que la ha secuestrado varios de ellos van a encontrar doncellas y dueñas con personalidades bien diferenciadas; de esta forma, el contraste que se establece entre estas mujeres refuerza aún más su singularidad.

En primer lugar, Amadís de Grecia se encuentra con una dama, Cancilla, que le propone que vaya a descansar al castillo de su señora. Ya durante el trayecto esta mujer da buena muestra de su desvergüenza; esto se evidencia aún más cuando llegan al castillo y su señora le confiesa sus deseos por el apuesto caballero; sin demasiados reparos su criada la anima y ejerce de mensajera, pero sin éxito. Pues bien, cuando el caballero rechaza esta propuesta amorosa, la desvergüenza de estas llega al enfado; en venganza las damas incluso llegan a urdir una treta para robarles los caballos a él y a su escudero. Estas dos mujeres muestran su propensión a los placeres carnales. De hecho, las palabras de Cancilla parecen coincidir con las opiniones del propio Rogel de Grecia en su época más libertina (como se verá en apartado dedicado a este personaje), pues la dama considera una sandez ser fiel si ello implica no satisfacer los propios deseos sexuales: «ansí Dios me salve si es verdad, sandez nunca vi ni hermosura más mal empleada,

que para donzella o para dueña sobra tanta lealtad, cuanto más para cavallero siendo requerido de tan alta donzella» (cap. LXXX, fol. 159r). No es la única ocasión en que lo afirma; un poco más adelante insiste en esa idea:

—¿Cómo, señora, —dixo él— tan mal os parece ser leales los cavalleros con sus señoras?

—Ansí Díos me vala —dixo ella—, no me parece mal ser leales, mas paréceme ser sandez y bobería, si son requeridos, tornarse donzellas, porque nunca tal oí si no es en este linaje de nuestros emperadores. Y, si vós soys d'ellos y tenéis tal manera, nunca vi hermosura pintada siendo verdadero sino la vuestra, mas no da vuestra discreción testimonio de sandez, como me parece. (cap. LXXIX, fol. 159r)

Es más, la dama define «hombre de bien» de la siguiente manera: «Saber amar en más de un lugar y no estar hecho bestia en una sola parte» (cap. LXXIX, fol. 159v). Estas palabras en boca de una doncella dan buena muestra de su deshonestidad —entendida según los criterios de la época—, deshonestidad que desagrada al mismo Amadís de Grecia «maravillado de la poca vergüença de su donzella y su señora» (cap. LXXIX, fol. 161r); el héroe llega a calificarlas como «la más sirvengüença dueña y donzella que nunca vi» (cap. LXXX, fol. 163r).

El siguiente episodio narrativo está protagonizado por Amadís de Gaula, quien encuentra a una dama que sufre por amor, pues su amigo la ha rechazado por celos injustificados. La circunstancia de esta dama (Esmerilda) se presenta como la contrapartida femenina de los sufrimientos de Amadís cuando repudiado por Oriana adoptó el nombre de Beltenebros. De hecho, Silva aprovecha el encuentro para recordar este momento de los textos de Garci Rodríguez de Montalvo, probablemente con el fin de despertar la nostalgia de sus lectores. El autor incluye los comentarios un tanto jocosos de las damas de compañía de Esmerilda, quienes, ajenas a los sufrimientos de amor, se quejan de que la conversación se alargue:

—Señora, que es ya tarde y este cavallero tiene neccessidad de descansar y cenar, que para todo avrá después tiempo.

La dueña dixo:

—Bien dizen, que él no á comido, pues a estas locas se le haze tarde para hablar en mi remedio. Mas, pues que así es, vámonos al castillo, que razón es que descanséis y perdonad el trabajo que os he dado para mi descanso. (cap. LXXXI, fols. 164v-165r)

El reflejo de la superficialidad de las jóvenes (a las que su señora llama en tono desenfadado «locas») y del sufrimiento causado por el verdadero amor parece responder a un deseo consciente de establecer un contraste entre la libertad de amor y la experiencia de quien lo ha sufrido.

Galaor protagoniza el siguiente episodio; fiel a su personalidad, no pierde el tiempo e intenta seducir a la doncella que lo acompaña. También aquí parece evidente el interés por ofrecer un contraste entre diversos comportamientos, ya que mientras esta lo rechaza y demuestra su sensatez, poco después otra dama no tiene reparos en entregarse a él. Pues bien, ni una ni otra se acercan a la desvergüenza de Cancilla y su señora, porque si una rechaza los avances eróticos de Galaor, la otra no toma la iniciativa, sino que es seducida (aunque sin grandes esfuerzos) por el caballero. El contraste es todavía más evidente entre la conversación de Amadís de Grecia y Cancilla, y el diálogo que se establece entre Galaor y la honesta doncella que lo guía.

Los dos episodios siguientes son protagonizados respectivamente por Lisuarte de Grecia y por Florisel de Niquea; en ambos casos se desarrollan aventuras bélicas; en el primero, se

encuentran a unas damas, madre e hija de un caballero muerto a traición, que lamentan su suerte. Esta aventura terminará con el rescate de la reina Gradafilea, pues los responsables de la muerte del caballero son también los del secuestro de la reina. Por su parte, Florisel de Niquea liberará a varios cautivos de un barco de piratas. En estos dos episodios, aunque aparecen figuras femeninas, se desarrollan lances de tipo bélico distintos a los anteriores. Sin embargo, en los dos últimos episodios el interés por la psicología femenina vuelve a un primer plano, aunque en grado diverso. En las aventuras de Anastarax las mujeres aparecen fundamentalmente como dialogantes que permiten la introducción de a) conversaciones cortesanías y de b) recuerdos de hechos sucedidos en otras partes del ciclo, al que se añade (en el capítulo siguiente) la liberación de una doncella a la que unos malos caballeros pretendían forzar; una vez libre de ese peligro la doncella se dedica a hablar con Anastarax sobre diversos casos sucedidos a los protagonistas del ciclo y tratar diversos aspectos sobre el amor.

Como he comentado, en el episodio de Esplandián nos encontramos con lo que podemos considerar una historia claramente relacionada con la ficción sentimental. La presentación de dicha historia corre a cargo de una dama a la que el emperador Esplandián encuentra en su trayecto. Pues bien, entre esta dama y el emperador se establece un curioso diálogo en el que ella explica su punto de vista sobre el matrimonio, que rechaza de plano en tanto que supone perder su libertad. Se trata de una figura femenina que defiende su independencia con gracejo, pero con claridad:

—[...] en lo que dezís que por qué no me caso, la razón es porque me parece sandez.

—¿Por qué causa os parece sandez casaros? —dixo él.

—Por causa —dixo ella— que no sé quién es libre que se quiere hazer subjecta. Si esta no os parece sandez, mostradme vós cómo sea cordura, que yo no lo alcanço. (cap. xc, fol. 181v)

Ella justifica su opinión indicando que la actitud de los hombres cambia una vez se han casado, cuando dejan de comportarse con dulzura para actuar como amos de sus esposas. No obstante, reconoce que planea casarse cuando sea vieja, lo que sorprende a Esplandián, que le hace notar que entonces le costará mucho más trabajo encontrar quien quiera desposarla. La respuesta de la dama evidencia un pragmatismo alejado de toda idealización: «como yo soy rica, seguro tengo el marido en todo tiempo de lo que en todo tiempo más se busca» (fol. 182r). El episodio parece de nuevo contraponer dos actitudes, la de esta mujer pragmática y recelosa del amor de los hombres y la de la linda Gazilea, que sufre estoicamente la prisión por no ceder a los avances amorosos de un caballero. Gazilea se presenta de esta manera —al igual que su amado— como una perfecta amante, mientras que la dama que defiende su libertad, tras contemplar la actitud de la enamorada, afirma:

agora veo que tenéis razón en lo que oy me dixistes, que si estuviera sandia de amor, que la tal sandez me hiziera parecer cordura casarme, pues por la esperiencia d'estos amantes veo que no puede ser mayor cautiverio ni falta de libertad que la que estos tienen. (cap. xci, fol. 183v)

El deseo de libertad se opone, por tanto, al enamoramiento, que es contemplado por esta dama como una prisión y como una locura. Se contraponen de esta manera la idealización propia de la ficción caballeresca y sentimental al realismo descarnado, no en vano Feliciano de Silva era también un buen conocedor de *La Celestina*.

Un episodio especialmente ilustrativo del interés de Silva por el mundo femenino es el que protagoniza el príncipe Zahir en el capítulo xcv que se califica como «graciosa aventura». Para ello, se retoma el motivo de la falsa soledad (Avalle-Arce 1974: 39), que tanta importancia tendrá en la literatura pastoril posterior. El caballero llega a un hermoso paraje natural y, siguiendo unas voces, descubre a una dama que, sin percatarse de que está siendo observada, habla consigo misma. Sin embargo, frente al uso de este motivo en otras modalidades narrativas e incluso en otros libros de caballerías, Silva no lo emplea en esta ocasión para presentar una historia determinada o un conflicto que requiera resolución; aquí la dama no sufre ni se lamenta, simplemente muestra su faceta más superficial —y, por ello mismo, mucho más humana y realista—; se dedica a mirarse en un espejo, hablar de su hermosura y hacer una serie de simplezas que el príncipe Zahir observa divertido. Por ejemplo, se echa a reír «de gana», tan sólo porque su amado le ha comentado que su carcajada la hace más bella, alaba sus propios dientes, ensaya diversas expresiones ante el espejo (mirar de soslayo, con sosiego, sonriendo o con la mano en la mejilla), hace «muchas maneras de reverencias» y se dedica a «cantar y bailar» (cap. xciv, fol. 188r).

Su parlamento refleja el paso de una idea a otra como si se pretendiera reflejar el flujo del pensamiento; en este sentido, si bien carece de anacolutos y de repeticiones propios del monólogo interior, el pasaje tiene puntos en común con esta técnica narrativa en tanto que representa el salto mental de idea en idea. La dama empieza hablando de su belleza, para recordar lo que le había dicho su amado sobre su risa; inmediatamente decide echarse a reír sólo por constatar ante un espejo lo bella que es; esto le permite ver su dentadura, a la que alaba por su blancura; la hermosura de sus dientes la lleva a hablar de su belleza, que considera igual a la de otras grandes damas, como Niquea o Timbria; la dama opina que si ella tuviera los mismos adornos y trajes que las citadas damas no tendría nada que envidiarles³⁵; su pensamiento pasa de la idea de «atavío» de estas damas al suyo, y recuerda las guirnaldas que una amiga suya está haciendo para ambas; decide entonces, antes de que esta llegue, probar algunas expresiones y actitudes mirándose reflejada en el agua de la fuente; esto le hace recordar el mito de Narciso («¡y cómo parece la hermosura en el agua! Agora, por cierto, no me maravillo de aquel que se enamoró en la fuente de su propia figura, si tenía tanta hermosura como yo», cap. xcv, fol. 188r); finalmente, decide ensayar algunas reverencias para cuando llegue su amigo. La yuxtaposición de ideas viene dada por alguna relación entre ellas, revelando el cuidado con el que Silva ha construido este parlamento con el objetivo de ofrecer el mecanismo propio de un flujo de pensamiento.

El episodio continúa con la llegada de una amiga de esta dama. Somos testigos (al igual que el príncipe Zahir) de la conversación entre ambas, una conversación alejada de todo tono grave o serio; no se trata de que conozcamos una historia que requiera la intervención de los caballeros, sino simplemente de una ventana al mundo secreto de dos mujeres que hablan entre ellas sin ser conscientes de que están siendo observadas. Surgen chanzas inocentes y ligeras orientadas a hacer reír al lector (al igual que al personaje que las espía).

³⁵ En este sentido parece recordar el momento en que en *La Celestina* Elicia considera que Melibea debe su belleza tan sólo a sus atavíos: «Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos en un palo, también dirés que es gentil. ¡Por mi vida, que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea!» (Rojas 2001: 421). La dama del libro de caballerías no llega a tanto, pues no niega la hermosura de Niquea ni de Timbria, pero la coincidencia (incluso léxica) y el hecho de que Silva compusiera su *Segunda Celestina* (lo que demuestra su buen conocimiento del texto original) parece apuntar a una influencia directa de la obra de Fernando de Rojas sobre Silva en este pasaje. Ya Sales Dasí (2000) señaló una serie de ecos celestinescos en *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva. No se trata del único caso de influencia de *La Celestina* en los libros de caballerías, Campos García Rojas (2013) estudió dicho influjo en *Primaleón*.

Como se ha dicho, en el texto la espontaneidad resulta impropia de las clases más altas, que han de mantener siempre la máscara cortesana y no mostrar su intimidad en ningún momento. Frente a este comportamiento, la naturalidad expresiva parece señalar personajes de una clase no tan alta. Las expresiones que emplean y el tono desenfadado y superficial de estas mujeres las sitúa en un espacio intermedio entre las grandes emperatrices, reinas y princesas, y las mujeres del vulgo. De ahí que estas dos damas empleen con frecuencia expresiones coloquiales («¡en mal punto!», «¡isus!», «¡assí goze yo!»), al tiempo que su comportamiento no es del todo ajeno a la cortesía.

El episodio adquiere un carácter casi voyerista cuando deciden lavarse las piernas recíprocamente. Resulta inevitable recordar el pasaje del pie de Dorotea en *El Quijote* (cap. xxviii, I), tan cargado de erotismo. Pues bien, este pasaje cervantino nos hace ser conscientes de que la carga sensual en este libro de caballerías es mucho mayor. Las damas no ahorran comentarios sobre sus piernas, incluyendo algunas bromas; una de ellas (la primera) piensa que sus piernas son las más bellas («tengo sandez que ninguna en buenas piernas me hace ventaja», cap. xciv, fol. 188v), y reconoce que las de su compañera también lo son («no debes tú a nadie en gordas y bien hechas», cap. xciv, fol. 188v), si bien surgen comentarios jocosos entre ambas que limitan esos elogios:

[...] por mi vida, que si no las tuviesse un poco morenas y con algún vello, que quizá no las huviesse mejores en toda Grecia.

—¿Que no más d'esso que no tuviesse dizes? —dixo la otra—, como si dixesses poco.

Y con esto se començó a reír mucho. Y la otra algo corrida dixo:

—Pues no presumas tú tanto de las tuyas, que, ¡assí Dios me ayude!, que no son más lindas de lo que es menester. (cap. xciv, fol. 188v)

A pesar de estas bromas, los comentarios explícitamente físicos revelan la desnudez de las piernas de esas mujeres y presentan a ojos del lector la belleza de esa parte anatómica femenina. El aspecto erótico se ve reforzado por el siguiente juego, en el que las doncellas deciden que una de ellas finja ser el amado de la otra para representar una escena amorosa, lo que les hace recordar momentos íntimos. Feliciano de Silva consigue peculiarizar a cada una de ellas; la primera, llamada Bisveda, no se plantea conceder favores amorosos a su caballero, mientras que la otra (Grisdaya), parece menos reacia a satisfacer a su amado; de hecho, le recrimina a su amiga esa actitud «zahareña». Aunque se deja claro que por el momento ninguna de ellas ha cedido en este punto, todo hace pensar que Grisdaya es consciente de que terminará por aceptar los avances eróticos de su amado. En definitiva, incluso cuando Silva nos presenta dos personajes femeninos ciertamente parecidos, logra singularizar a cada uno de ellos para que el lector sea capaz de identificar los rasgos propios de cada uno.

El punto central de este episodio es el momento voyerista por parte del caballero, situación que hace al lector sentirse igualmente espía del mundo íntimo y secreto de estas doncellas. La escena en que el príncipe se presenta ante ellas y comienzan a bailar y divertirse juntos revela el aspecto más frívolo y divertido del personaje caballeresco, si bien parece estar orientado al enfrentamiento entre el príncipe Zahir y los amados de estas damas, que al llegar se sienten molestos con la presencia del hombre con sus amigas. Ese enfrentamiento, en el que Zahir logra derrotarlos dos veces, no es el centro narrativo del episodio, sino una mera conclusión; el verdadero interés de Silva era hacernos cómplices del voyerismo del caballero y ofrecer una mirada indiscreta a los juegos secretos de dos damas que se creen solas, a la intimidad del mundo

femenino cuando las mujeres pueden despojarse de las normas del entorno público y mostrar algunos rasgos de su personalidad ocultos al varón.

La estructura de los episodios de este segundo núcleo es la siguiente:

1. Amadís de Grecia: la desvergüenza de Cancilla y su señora; esta decide obtener el amor sexual del caballero. La negativa provoca una burla de las damas desechadas, mostrando un comportamiento alejado de toda cortesía.
2. Amadís de Gaula: encuentra a Esmerilda, que sufre por amor por el rechazo (injustificado) de su amado Golisel de Monte Gris (paralelismo con la situación de Beltenebros). Las damas de compañía se muestran menos empáticas.
3. Galaor: la doncella que lo guía muestra su sensatez y honradez al rechazar sus propuestas amorosas. Llegan a un castillo y allí otra doncella no tiene reparos en acostarse con él.
4. Lisuarte de Grecia: encuentra a una doncella que ha enloquecido tras el asesinato a traición de su marido. La hija de ambos también llora la muerte de su padre. Aventura bélica
5. Florisel de Niquea: aventura bélica. Encuentra a los padres de Darinel.
6. Anastarax: encuentra a tres doncellas que le hacen recordar sus amores pasados. Libera a una doncella que ha subido a un árbol para evitar ser forzada. Hablan sobre el amor.
7. Esplandián: Encuentra a una doncella que rechaza el matrimonio para mantener su libertad. Historia de la linda Gazilea, Gastel y su hermano.
8. Zahir: observa sin ser visto, *voyeur* de las diversiones y frivolidades que a solas hace una doncella (a la que luego se añade su compañera). Finalmente, él también se une a esos juegos inocentes.

El final del segundo núcleo, como se ha señalado, consiste en la vuelta a la corte, donde se han puesto fin a las aventuras mágicas. Asimismo, se produce la batalla de Gastel y su hermano, con el suicidio del amante rechazado tras su derrota. En cualquier caso, el análisis revela que este epílogo, que parte de la excusa del rescate de la reina, está orientado a ofrecer un amplio elenco de mujeres, todas ellas diversas y con su propia personalidad.

La purificación amorosa de Rogel de Grecia

Rogel de Grecia es una creación de Feliciano de Silva; apareció por vez primera en su *Tercera parte de Florisel de Niquea* (1535)³⁶, cuyo tercer capítulo dedica a ofrecer un largo retrato de este personaje³⁷. Ofrece tanto su aspecto físico (prosopografía) como sus condiciones psicológicas

³⁶ Menéndez Pelayo, en su *Origen de la novela* comentó: «Se cuenta como libro oncenso de Amadís la Parte tercera de la Crónica de D. Florisel de Niquea, que más bien debiera llamarse *Don Rogel de Grecia*, puesto que de sus espantables hazañas trata principalmente, y también de las de otro caballero llamado Agesilao, hijo de D. Falanges de Astra» (1943: I, 412). De hecho, en ocasiones tanto a esta obra como a la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* se denominan respectivamente *Rogel de Grecia I* y *Rogel de Grecia II*; aunque no hay ediciones con con esos títulos, recordemos que en el capítulo xxiv de la primera parte del *Quijote* se habla de *Don Rugel de Grecia* como el libro donde se narran las aventuras de Daraida y Garaya (los disfraces femeninos de Agesilao y de Arlanges de Astra) tal como se lee en la *Tercera parte de Florisel de Niquea* y de donde probablemente Menéndez Pelayo tomó la idea del sobrenombre propuesto.

³⁷ Silva (1999: 11-12). Este retrato, por cierto, fue retomado (prácticamente plagiado al pie de la letra) por Esteban Corbera (2005: 146) en el capítulo XXIX de su *Febio el troyano* (1576) para su héroe Playartes de Dacia; no fue la única parte

(etopeya), con rasgos que van más allá de la belleza idealizada y de las virtudes prototípicas. Físicamente destacan sus «pestañas tan largas que cuando abaxava los ojos hazían hermosas sombras en sus mexijas» (Silva 1999: 11). En cuanto a su personalidad, además de la generosidad y otras virtudes, se señala un rasgo menos loable que lo singulariza: «Airávase pocas vezes, mas quando se airava turávale el enojo, pareciéndole que la razón de averlo movido a saña no era en el autoridad de tal príncipe de dexarla en poco tiempo» (Silva 1999: 11-12). El propio autor no lo considera algo positivo: «E si esto no tuviera no tuviera par en sus virtudes» (Silva 1999: 12). De hecho, lo interpreta como un defecto, aunque con dudas: «mas mucho sojuzgó este vicio, si assí se puede llamar, quando fue en la mayor edad» (Silva 1999: 12). Este retrato revela un gran esmero estilístico y un deseo de seguir las pautas retóricas, siempre con el objetivo de individualizar tanto física como psicológicamente a su héroe. Esta singularidad se evidencia aún más si lo comparamos con el del príncipe Agesilao, que se lee en el primer capítulo de la misma obra. El retrato de Agesilao es también una pieza cuidadosamente construida atendiendo a las normas retóricas. Si bien el propio Silva indica que don Rogel de Grecia y el príncipe Agesilao se parecían, se constatan ciertas diferencias: el pelo rubio, la nariz «un poco corcobada sin ninguna fealdad» (Silva 1999: 7) y los ojos verdes de este, frente al cabello castaño, «las narizes algo afiladas» (Silva 1999: 11) y los ojos negros de aquel. Asimismo, se destaca la mansedumbre de Agesilao, lo que también diferencia a este de Rogel (recordemos que, aunque rara vez, perdía los estribos y su enfado duraba demasiado). Ese interés por marcar las diferencias, sin abandonar rasgos como la hermosura, las capacidades guerreras y sus buenas condiciones como futuros gobernantes, revela su propósito de que el lector los viera no como meros arquetipos, sino como verdaderos personajes con una psicología propia.

En cualquier caso, en la etopeya Feliciano de Silva nada dice de uno de los rasgos que va a caracterizar mejor al personaje: su escasa fidelidad amorosa (Martín Romero 2010b). En estas cuestiones, Rogel de Grecia va a seguir más los pasos de Galaor que de Amadís de Gaula. Llega a considerar una necesidad que por lealtad a su dama deba abstenerse de mantener relaciones sexuales con las damas que le plazcan. Ya en la *Tercera parte de Florisel de Niquea* se observa esta característica de su personalidad; así, en el capítulo xcv Rogel, interesado en acostarse con una dama a la que acompaña, se muestra más preocupado por si su compañero (Filisel de Monte Espín) está también interesado en la mujer que por mantenerse fiel a su dama: «Si vós no tenéis amor a esta donzella yo lo procuraré tener con ella, porque me semeja muy bien para poder templar algo la pena que la ausencia de mi señora me da» (Silva 1999: 301). Rogel, cuando Filisel le reprocha su poca fidelidad amorosa, se ríe y considera que es una actitud necia dejar pasar oportunidades. Por cierto, finalmente «gozó del amor de la donzella» (Silva 1999: 303). Su actitud hedonista, su capacidad de seducción y su gran belleza explican que a lo largo de las diversas partes de *Florisel de Niquea* sean numerosísimas las damas que caen rendidas ante los encantos del héroe.

Esta realidad es la que la aventura de los príncipes Finisbel y Finisbela revela a Arquisidea; recordemos que esta aventura muestra ante quien lo mira las relaciones de su amado. Esa situación inicial hace dudar a la emperatriz oriental, que teme haber puesto su amor en un ser que no lo merece. Pues bien, Feliciano de Silva va a dedicar buena parte de la obra a redimir a su héroe de ese pasado libertino, a rehabilitarlo para que el lector crea las palabras de amor de don Rogel y no las interprete como mera estrategia de seducción. Ese proceso de rehabilitación, si

que Corbera reutilizó de esta obra de Feliciano de Silva.

bien comienza en el primer libro de la *Cuarta parte*, es en el segundo cuando culmina de forma incontestable, pues a lo largo de sus páginas don Rogel no sólo no mira a ninguna otra, sino que demuestra una verdadera obsesión por conseguir la mano de Arquisidea, con la que en ningún momento previo al matrimonio intenta tener relaciones sexuales. Es más, las únicas ocasiones anteriores a su unión en las que Rogel está a solas con esta dama aparece disfrazado como el pastor Arquileo, ya que de otra manera la emperatriz jamás hubiera aceptado dicha cercanía.

Se trata de un claro recuerdo de la historia de don Duardos y Flérida en *Primaleón* (1512), obra que Feliciano de Silva conocía y apreciaba, a juzgar por el uso que de ella hace como fuente en sus textos. Pues bien, esa estratagema de fingirse inferior para poder estar a solas con la dama implica ya de por sí un límite a la cercanía que el héroe puede tener con ella. Con el disfraz de pastor, Rogel revela un amor idealizado diametralmente opuesto a la pasión sexual que habían revelado sus conversaciones con otras damas en partes anteriores del ciclo. Rogel, como un nuevo Darinel, se conforma con la contemplación de su amada, una contemplación neoplatónica que supone la incorporación en sí mismo de la belleza de esta. Lo sexual está del todo ausente. Cabría sospechar que esas palabras no son sino estrategias de acercamiento por parte de un caballero que sabe bien cómo imitar a un pastor enamorado, pero lo cierto es que sus palabras como Arquileo no desdicen su comportamiento como don Rogel en relación a Arquisidea. Arquileo es la prueba de ese cambio en este héroe. De alguna manera está alejándose del modelo de Galaor para convertirse en un nuevo Amadís de Gaula, en un perfecto amador.

La prueba definitiva será también una aventura mágica. Siguiendo la idea neoplatónica de que el alma del amante adopta la forma de la belleza del ser amado, Feliciano de Silva imagina una aventura mágica con dos mantos que transforma a quien los vista en la persona que se ama:

les hizo dos mantos de tela muy delgada y de estraña hermosura, los cuales tienen tal virtud que, en cubriéndoselos el rey y la reina, súbito el rey se convertía en la figura de la reina y la reina en la figura del rey. Y esto hizo para sinificalles cubriéndose los mantos que la fuerza del amor embiava por virtud del encantamento a los rostros la propiedad de los coraçones, cada uno convertido en lo que amava. (cap. LXVI, fol. 136r)³⁸

Esta prueba mágica se denomina «aventura del desengaño del engaño de amor» (Martín Romero 2010b: 171). El nombre no puede resultar más iluminador en relación al objetivo de Feliciano de Silva, que no es otro que limpiar de toda sospecha a don Rogel de Grecia, rehabilitándolo ante los ojos de su amada, de sus compañeros, de sus súbditos y, por supuesto, de los propios lectores. De hecho, la aventura se sitúa justo después de que el héroe haya confesado a Arquisidea la estratagema de disfrazarse de pastor³⁹. La dama, aunque se siente engañada, se ve obligada a ocultar el enojo siguiendo las pautas de cortesanía que le imponían mantener su dignidad en todo momento y no dejar traslucir sus emociones. Por tanto, la aventura mágica

³⁸ Resulta inevitable recordar versos como «Escrito está en mi alma vuestro gesto» (soneto V) de Garcilaso de la Vega o «amada en el amado transformada» (del *Cántico espiritual*) de San Juan de la Cruz. Para este motivo, Serés 1996. Sobre el neoplatonismo, entre otras filosofías del amor, en los libros de caballerías, Martín Romero 2008.

³⁹ El episodio de su confesión parece un homenaje al final de otro ciclo, *Primaleón*, pues sigue la estructura del pasaje en que este confiesa a Gridonia su verdadera identidad, como expuse en el congreso *Diálogos caballerescos II. Nuevas sendas en el universo caballeresco: prosa, poesía, contexto y metodologías*, celebrado en la Universidad de Verona en junio de 2025; esta comunicación verá la luz en la revista *Historias fingidas*.

servirá para que la emperatriz compruebe los verdaderos sentimientos de su ya esposo don Rogel. Al mismo tiempo, se establece un paralelismo con la aventura de Finisbel y Finisbela, que reveló el tumultuoso pasado sentimental del rijoso don Rogel. Efectivamente, la aventura de Finisbel y Finisbela, al inicio del texto, supuso un duro golpe para Arquiseida, que tuvo ante sus ojos la enorme cantidad de mujeres con las que su amado había tenido relaciones: «Mas todo no fue nada con la confusión de la emperatriz viendo el príncipe tornado en la figura de don Rogel y de su cuello salir tantas cabeças que como ramos toda la sala henchían» (cap. I, fol. 3r). Arquiseida se refugia en la idea de que quizá no se trata de don Rogel, sino del pastor Arquileo, pero no termina de confiar en esta posibilidad. Por ello, cuando el caballero le descubre que él es el mismo Arquileo, la vergüenza de la dama es doble: si, por un lado, descubre que ha sido engañada por su amante, por el otro confirma sus sospechas de que ha tenido un pasado sexual y sentimental tremendamente agitado. De ahí que la aparición de esta segunda prueba mágica sea necesaria para que recupere la fe en su marido:

Mas de la emperatriz Arquiseida os digo que estava muy leda pareciéndole tener por cierto acabar el <1> aventura y, junto con tal gloria, gozalla en virtud de la poma para la seguridad de la lealtad de su esposo, en la falta que d'ella las imágenes de los príncipes Fenisbel y Felisbela la avían desengañado, que era la cosa que más en el corazón tenía después del desengaño de Arquileo (capítulo LXVI, fol. 137r)

Cuando los recién desposados Arquiseida y Rogel se pongan los mantos, cada uno de ellos se convertirá en el otro. Así se comprueba el verdadero amor de ambos y se rehabilita de forma definitiva al caballero.

De esta manera, este libro, que trata específicamente de los amores de estos dos personajes, supone también un proceso de transformación del héroe. Las bodas finales no son sólo la unión de los dos grandes imperios de la ficción bajo el mando del linaje amadisiano, sino también la recuperación de una línea de actuación, la de Amadís de Gaula, que finalmente se retoma tras libros y libros en los que los héroes se habían alejado claramente de esa perfección de leales amadores. Rogel se presenta como una nueva reivindicación del personaje de Amadís, en tanto que sólo este modelo ha logrado tanto la mano de la mujer más hermosa, como la unión política de los dos imperios (pagano y cristiano) más importantes (en el mundo ficticio de estas novelas), con el consiguiente bautizo del territorio infiel y, de esta manera, una hegemonía universal con la defensa de la fe cristiana.

Recuerdos y nostalgia: el final del ciclo y el testamento literario de Silva

La *Cuarta parte de Florisel de Niquea* está teñida de constante nostalgia, que se evidencia en todos los momentos en los que se recuerdan episodios, lances y situaciones narradas en partes anteriores, alguna de ellas citada expresamente⁴⁰. Incluso episodios de Garci Rodríguez de Montalvo aparecen aludidos y comentados, como en el siguiente ejemplo: «El rey fue muy movido a lástima d'ella, acordándosele del tiempo que por semejante causa pasó él tal vida

⁴⁰ Citaré sólo el siguiente ejemplo: «trayendo a la memoria aquella fuente donde halló la hermosa princesa Niquea, su hermana, con las infantas Brizeida y Deyamira, con sus donzellas, la noche y primera vez que la vio y de sus amores fue vencido, como la segunda parte de la istoria de *Amadís de Grecia* haze relación» (cap. LXXXVIII, fol. 177r).

desfavorido de su señora Oriana en la Peña Pobre llamándose Beltenebros, como la segunda parte d'esta grande historia lo contó» (cap. LXXXI, fol. 163r).

Hay un deseo permanente de que el lector reviva esas situaciones al mismo tiempo que los personajes para que también, al igual que estos, sienta la melancolía del paso del tiempo. Recordemos que Silva había publicado su primera entrega de este ciclo en 1514, casi cuarenta años antes de la edición de esta última parte del ciclo amadisiano. La intertextualidad que se establece con otras partes anteriores del ciclo está orientadas a la nostalgia.

Las estrategias que Silva emplea para introducir recordatorios a entregas previas son diversas. En primer lugar, lo más frecuente es que Feliciano recurra a la mención de esos momentos por parte de los personajes. Otro sistema consiste en la aparición de aventuras, como la de la prueba del bosque con la poma mágica⁴¹, que sitúa a los personajes ante su propio pasado:

una <pomo> [poma] redonda tan grande que hasta cerca del suelo llegava; toda era a manera de un limpio espejo de azero; que, como cada uno por su parte allí llegaron, parescía ver las presentes representaciones de la suerte que aquí por cada uno se contara; el emperador le parecía que se vía en la hermosa y limpia poma presente de sí a su señora Lucela de la suerte que la primera vez la vio cuando la quitó en la laguna de do la jayana muger del gigante Frandalón Cíclopes la llevava, como la primera parte de la historia de este príncipe lo contó (cap. LXXIV, fol. 149r)

Otra forma de rememorar acontecimientos narrados en entregas anteriores del ciclo consiste en el reflejo artístico, como en el castillo de la ínsula donde los magos Alquife, Urganda y la reina de Argines reciben a los protagonistas en el capítulo LXI. Así, en las salas del citado castillo se alude a: «una gran sala toldada de una muy rica tapicería en que estaban istoriados en ella todos los hechos que en Grecia en esta guerra postrera avían pasado tan al natural como fueron» (cap. LXI, fol. 126v). E incluso inmediatamente después se va señalando cada una de las hazañas en estilo directo con alusiones déicticas. El fragmento es extenso, pero la cita que se extrae a continuación da buena muestra de la estrategia de Silva para rememorar hechos pasados:

[...] vea la vuestra grandeza la hermosa batalla que los paganos por salir en tierra, el glorioso emperador Amadís de Grecia por se lo estorvar, con más de cien mil de cavallo y docientos mil de pie pelearon hasta que la noche los despartió. Estotra es la batalla de los tres por tres de las reinas Alastraxerea y Xarandria con otro jayán de los contrarios que les ayudó hizieron con tres reyes paganos grandes y fuertes jayanes. He aquí, excelentísima señora, la venida de vuestra imperial flota en socorro de los griegos, en que vino este excelente emperador, vuestro esposo. Esto es, mi señora, la admirable y estraña batalla de los cincuenta a cincuenta, donde con tanta gloria la casa de Bretaña pudo salir. Estas son las celebradas ossequias que se hizieron por los reyes paganos muertos. (cap. LXI, fol. 126v)

⁴¹ Hay dos aventuras con una poma implicada. La primera de ellas es una gran esfera en la que los personajes ven representado su pasado, a la que me refiero aquí (aventura que se desarrolla en varios capítulos a partir del LXXV). La otra es la aventura de la poma que se explica en el capítulo LXVII, que sirve como prueba de amor en la pareja, prueba que Arquiseida y Rogel superan.

Por último, Silva también recurre a la recreación mágica de hechos pasados, como la que se produce en ese mismo castillo, desde una de cuyas torres son testigos de antiguas batallas recreadas de forma extraordinariamente realista por los hechiceros⁴².

Como se ha mencionado, en ocasiones aparecen personajes sin apenas desarrollo narrativo, cuya aparición puede deberse a un deseo de mostrar su personalidad; pues bien, a veces su función parece limitarse a servir meramente como dialogante que permite el recuerdo, el comentario e incluso la crítica de esos lances pasados.

Ese sentimiento nostálgico se une a la sensación de paso del tiempo que nos lleva a la vejez e incluso a la muerte, como le sucede al propio Amadís de Gaula (Martín Romero 2009a), que incluso evita que su querida Oriana pruebe aventuras que puedan demostrar que ya no es la más hermosa, pues su tiempo —el propio héroe lo afirma— ya pasó.

Recordemos que, si el autor había nacido en 1486 —como indica Marín Pina apoyándose en datos de Siero Malmierca (Marín Pina 1991b: 119)—, contaría en esos momentos con más de setenta años. Además, esa sensación melancólica de los personajes a buen seguro era compartida por muchos hombres y mujeres coetáneos que habían pasado décadas leyendo las aventuras de estos héroes, aventuras que después de casi medio siglo concluían de la mano de Feliciano, quien moriría menos de cuatro años después y que probablemente era consciente de que este libro era su verdadero testamento literario.

Ediciones y ejemplares

El segundo libro de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* se ha conservado en los ejemplares de las dos ediciones que se indican a continuación:

A. Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551.

Ejemplares:

- Barcelona: Catalunya: Bon 9-IV-7, 8
- Madrid: Biblioteca Nacional de España: R/15453
- Madrid: Biblioteca de Palacio: I.C.103
- Munich: Bayerische Staatsbibliothek: 2º P.o.hisp.33-1, 2
- Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek: fr. D.4º 691
- Viena: Nationalbibliothek: 40.R.33.Bd.7

B. Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568.

Ejemplares:

- Barcelona: Catalunya: Bon 7-IV-34
- Madrid: Biblioteca Nacional de España: R/2524

⁴² «los llevaron a una grande y alta torre del castillo, donde los mares y los grandes y estendidos llanos de la ínsola se parecían, en los cuales parecieron todos los hechos de las guerras que el día de antes avían visto en la tapicería tan natural como ello passó, con toda la solenidad que la artillería en las flotas hazía y el sol con la reverberación de las luzidas armas; que, como una pieça uvo durado, súpito desapareció dexando a todos maravillados» (cap. LXIII, 128r). Esta forma está claramente vinculada con la segunda de las estrategias mencionadas, pero aquí no es sólo un reflejo sino una ilusión que transmite sensación de materialidad.

- Madrid: Biblioteca Nacional de España: R/13149
- Madrid: Biblioteca Nacional de España: R/13772
- Madrid: Biblioteca Nacional de España: R/15812
- Madrid: Biblioteca de Palacio: I.C.106
- Valencia: Biblioteca Universitaria de Valencia: Z-8/202
- Nueva York: Hispanic Society
- Washington: Library of Congress: PQ274.A1.1568.

Criterios de edición

Se ha partido del texto de la edición *princeps* de la obra impresa en Salamanca por Andrea de Portonariis en 1551. Se han cotejado diversos ejemplares de esta edición y se han tenido en cuenta también ejemplares de la segunda edición (Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568); esta edición zaragozana se limita a eliminar sólo algunas erratas de 1551 –se ha atendido a algunas de esas correcciones–, pero añade algunos errores que no aparecían en la *editio princeps*. Además, la edición de 1568 ofrece lecturas diversas que, aunque tienen sentido, transforman lecciones correctas de la de 1551. En algunos casos se debe a la modernización de ciertos vocablos y en otros, a la incomprensión del texto de la primera edición. En los siguientes ejemplos se observa cómo la edición de 1568 corrompe la lectura correcta de 1551:

1551] con nusco / 1568] consoladas
 1551] ponés / 1568] poned
 1551] berbajes / 1568] brebajes
 1551] <estritas> [escritas]/ 1568] esculpidas
 1551] dexaremos / 1568] dexemos
 1551] dició / 1568] decindio
 1551] con nusco, / 1568] con nos
 1551] taste / 1568] presto
 1551] tr[i]aca / 1568] traça

En cuanto a las normas de presentación gráficas, se han seguido las propias de la colección *Los libros de Rocinante*. De esta manera, todas las intervenciones se reflejan escrupulosamente de forma transparente para que el lector en todo momento sepa en qué consiste la enmienda propuesta y conozca también la lección desechada que aparece en los testimonios. Se han marcado las adiciones entre corchetes ([]) y las partes suprimidas entre < >.

Criterios gráficos

En general se mantienen los usos gráficos del texto, de manera que se conserva el uso de *b/v*, *s/ss*, *x/j* y *z/ç*, ante la duda de si aún se mantenían en ese año estas oposiciones fonológicas. No obstante, se opta por ciertos cambios atendiendo a los criterios siguientes:

Se regulariza el uso *v/j* para el valor consonántico y el de *u/i* para el valor vocálico: *anduuo* → *anduvo*; *cauallero* → *cavallero*; *Júpiter* → *Júpiter*

Se transcribe como *i* la *y* cuando tiene valor vocálico o semivocálico (*yr* → *ir*; *queréys* → *queréis*), salvo la semivocal en posición final de palabra, casos para los que se mantiene la *y*,

como actualmente: *rey*, *muy*. Se transcribe por *cu* la *qu* seguida de *a* (*quanto* → *cuanto*). Cuando el dígrafo *ch* representa el sonido oclusivo velar sordo se transcribe como *qu*. No se mantiene la *rr* tras *n*. Tampoco se mantienen los grupos cultos sin valor fonológico (*ph* → *f*; *th* → *t*; *ff* → *f*, *cc* → *c*): *Theóclito* → *Teóclito*.

Se mantiene el uso de *h* —tanto su presencia como su ausencia— tal como aparece en el texto; de esta manera, se mantiene la *h* en las formas *beco*, *busó*, *beras*, *becharon*; *barritranca*; y no se restituye esta grafía en formas como *ermoso*, *allaron*, *emos*, *istoria*, *ábitos*, *azen* o *allaron*. Sin embargo, se ha realizado una excepción, el caso de *he* como conjunción copulativa que aparece en una única ocasión; en este caso se transcribe como *e*, ya que la conservación de esa *h* podría inducir a interpretarlo erróneamente como verbo.

Unión y separación de palabras

Se siguen las normas actuales para la unión y separación de palabras. Se marca con un apóstrofo los casos de fusión por fonética sintáctica: *desse* → *d'esse*.

Abreviaturas

Se desarrollan las abreviaturas sin indicación alguna.

Mayúsculas y minúsculas.

Se siguen las normas actuales para el uso de mayúsculas y minúsculas.

Acentuación

En cuanto al empleo de las tildes, se siguen las normas actuales de acentuación para marcar nuestra propuesta en relación a la pronunciación de cada término. Por otra parte, se emplea la tilde diacrítica con el fin de que se pueda diferenciar palabras que por su grafía propia de la época pudiera llevar a confusión: *á* (verbo) / *a* (preposición); *é* (verbo) / *e* (conjunción copulativa). Se acentúan los pronombres *nós/vós* cuando son tónicos, sin tener en cuenta la función sintáctica que desempeñen, mientras que no se acentúan cuando son átonos. También se acentúa el adverbio *sólo* frente al adjetivo *solo*. El empleo de la tilde intenta delimitar así el uso adverbial o adjetival que hoy día pudiera resultar confuso; de esa manera, en el caso de «con solo el amor de las crueles flechas de Venus», la palabra no va con tilde en tanto que considero que se trata de un adjetivo, como prueba que en otras ocasiones concuerde en esa misma estructura con palabras femeninas o plurales: «con sola la pluma»; «con solos los reyes».

Puntuación

Se han seguido las normas actuales de puntuación para establecer de la manera más transparente la lectura sintáctica que se defiende en la edición, es decir, para que el lector pueda saber sin dudas cuál es la interpretación sintáctica propuesta en el texto. Otro criterio —compatible con el anterior— que ha guiado el uso de los signos de puntuación ha sido el de ofrecer una visión más clara de la abigarrada sintaxis de Feliciano de Silva.

Bibliografía

- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2010), «“Espesuras y teximientos de jazmines”: Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 16, pp. 195-220.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2017), «“Qué gozo grande sentía de ver las hermosas arboledas”: destellos de la emergencia del paisaje en el ciclo amadisiano de Feliciano de Silva», en Aurelio Gonzalez, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*. México: El Colegio de México, pp. 185-226.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2022), *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1933), «Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 20, pp. 382-404.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- BLASUT, Giada (2021), «Para una edición crítica del *Silves de la Selva* de Pedro de Luján, duodécimo libro amadisiano», *Historias Fingidas*, 9, pp. 145-164. DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/1114>
- BLASUT, Giada (2023a), *Edición crítica y estudio de Silves de la Selva de Pedro de Luján, Sevilla 1546*. [Tesis Doctoral]. Verona/Madrid: Università degli Studi di Verona/Universidad Complutense de Madrid.
- BLASUT, Giada (2023b), «Las falsas historias contadas en el *Silves de la Selva*», Nuria Aranda García y Almudena Izquierdo Andreu (coords.), *Atalaya, Mujer y corte entre la Edad Media y el Renacimiento: nuevas líneas de investigación* (SEMYR), 23 (en línea). DOI: <https://doi.org/10.4000/atalaya.6347>
- BOGNOLO, Anna; CARA, Giovanni y NERI, Stefano (2013), *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadís de Gaula*. Roma: Bulzoni Editori.
- BRANDENBERGER, Tobias (2003), «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano», *Revista de Literatura Medieval*, 15/1, pp. 55-80.
- BRANDENBERGER, Tobias (2012), *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*. Madrid: Verbum.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2004), «Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Gaula*: una coda pastoril», *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 165-175.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2009-2010), «Feliciano de Silva, discípulo aventajado de Jorge de Montemayor», *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, 23, pp. 167-181.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen y LASPUERTAS SARVISÉ, Carmen (2004), «Introducción» a su edición de Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. XLVIII-LI.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2013), «Ecos de *La Celestina* en el *Primaleón*: Objetos mágicos y prendas de amor», *Celestinesca*, 37, pp. 9-26. DOI: <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.37.20156>
- CORBERA, Esteban de (2005), *Febo el troyano*. Ed. de José Julio Martín Romero. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CRAVENS, Sydney P. (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila.

- CRAVENS, Sydney P. (2000), «Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48/1, pp. 51-69. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v48i1.1283>
- FLORES GARCÍA, Andrea (2020), «Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva», *Historias Fingidas*, 8, pp. 360-362. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/942>
- GALLEGO GARCÍA, Laura (2013), *Belianís de Grecia (Tercera y Cuarta parte) de Jerónimo Fernández: Edición y estudio* [tesis doctoral]. Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en red: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=dwp6ATnb-d%2BI%3D>> [consulta: 20/01/2020]
- GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio (2015), «Narratividad teatral en Feliciano de Silva», en Carlos Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 577-593.
- GARCÍA RUIZ, M.^a Aurora (2010), «*Florisando*: ortodoxia cristiana y magia», en José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas, Demetrio Martín Sanz (coords.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)*. In *Memoriam Alan Deyermond*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 873-882.
- GARCÍA RUIZ, M.^a Aurora (2012a), «La sabiduría eclesiástica frente a las tentaciones demoníacas en el *Florisando* (1510) de Páez de Ribera», en Juan Salvador Paredes Núñez (ed.), *De lo humano a lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*. Granada: Universidad de Granada, pp. 155-171.
- GARCÍA RUIZ, M.^a Aurora (2012b), «El Caballero Fortuna y el Caballero Triste en el *Florisando* (1510)», en Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari, (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. II (Medieval / coord. por Aviva Garribba). Roma: Bagatto Libri, pp. 227-237.
- GARCÍA RUIZ, M.^a Aurora (2012c), «La metamorfosis de Corisanda en el Ciclo Amadisiano: de *Amadís de Gaula* a *Florisando* y otras obras literarias posteriores», en Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero (coords.), *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 25 años de la AHLM*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 447-457.
- GARCÍA RUIZ, M.^a Aurora (2017), «Claves del proceso purificador del Caballero de la Penitencia en *Florisando* (1510)», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 20, pp. 169-182.
- GARCÍA RUIZ, M.^a Aurora (2022), «Desarmando *Amadís* y *Las Sergas*: la propuesta ideológica en los paratextos de *Florisando* (1510) y sus fuentes», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 25, pp. 169-184. DOI: 10.7203/tirant.25.25659
- HERRÁN ALONSO, Emma (2003), «Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: El Caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardides y el Caballero Metabólico», en José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo, Daniel García y Natalia Menéndez (eds.), *El humor en todas las épocas y culturas* (CD-Rom). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Audiovisuales.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1964a), «Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar», en Antonio Paz y Melia (ed.), *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*. Madrid: Imps. Tello y Suc. Rivad, 1890, vol. I, pp. 63-83.

- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1964b), «Carta de don Diego de Mendoza en nombre de Marco Aurelio a Feliciano de Silva», en Antonio Paz y Melia (ed.), *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*. Madrid: Imps. Tello y Suc. Rivad, 1890, vol. I, pp. 229-234.
- IZQUIERDO ANDREU, Almudena (2020), «El elemento épico en el prólogo del libro de caballerías: el caso de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*», *Janus*, 9, pp. 487-508.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos.
- LISUARTE DE GRECIA (*Libro VII de Amadís de Gaula*) (2002) = SILVA, Feliciano de (2002), *Lisuarte de Grecia*. Emilio J. Sales Dasí (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- LUJÁN, Pedro de (2024), *Don Silves de la Selva*. Giada Blasut (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1991a), «La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 129-148.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1991b), «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías», *Journal of Hispanic Philology*, 15/2, pp. 117-130.
- MARTÍN LALANDA, Javier (2002), «El ciclo de Florisel de Niquea [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva», *Edad de Oro*, 21, pp. 153-176.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2005), *Florisel de Niquea (Cuarta parte, Libro II) de Feliciano de Silva: (Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551): guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2007), «El 'Ornamento de princesas': un diálogo sobre educación femenina de Feliciano de Silva», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 10. Disponible en red: <https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.10/Art.Romero_Feliciano.htm>
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2008), «Del *fin'amors* al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 11, pp. 119-142. DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.11.3463>
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2009a), «Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva», *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 59-60, pp. 251-262.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2009b), «La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57/ 2, pp. 563-605. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v57i2.2425>
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2010a), «El debate sobre Lucrecia en la obra de Feliciano de Silva», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 16, pp. 99-126.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2010b), «Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo de *Amadís de Gaula*», *Revista de Literatura Medieval*, 22, pp. 155-184.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2010c), «Reflejos de Diana en el cuerpo de Febo: imitación poética y neoplatonismo en la éfrasis de un héroe caballeresco», *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, 23, pp. 182-201.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2021), «La cortesanía verbal en los libros de caballerías: el caso de *Belianís de Grecia*», *Bulletin hispanique*, 123/1, pp. 85-113. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12309>
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela*. Ed. preparada por Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, S. A. de Artes Gráficas, 4 vols.

- PÁEZ DE RIBERA (2018), *Florisando*. Aurora García Ruiz (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- POLINDO (2003), Manuel Calderón Calderón (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- POMER MONFERRER, Lluís y SALES DASÍ, Emilio (2005), «Las fuentes clásicas y los libros de caballerías: el caso de Feliciano de Silva», *Quaderns de Filologia. Estudis de Literatura. La recepció de los clásicos/ La recepció dels clàssics*, 10, pp. 73-88. DOI: <https://doi.org/10.7203/qf-elit.v10i0.5099>
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2002), «Las bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías», en Begoña López Bueno (coord.), *La égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 91-120.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1987), *Amadís de Gaula*. Juan Manuel Cacho Blecua (ed.). Madrid: Cátedra, 2 vols.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2002), *Sergas de Esplandián*. Carlos Sainz de la Maza (ed.). Madrid: Castalia.
- ROJAS, Fernando de (2001), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Peter E. Russell (ed.). Madrid: Castalia.
- ROLDÁN TORRES, María de la Estrella (2023), *Estudio literario y ecdótico del primer libro de la Cuarta parte de Florisel de Niquea (1551) de Feliciano de Silva* [trabajo fin de máster]. Jaén: Universidad de Jaén.
- ROMERO TABARES, Isabel María (1991), *Pedro de Luxan: de la literatura caballeresca al diálogo humanista* [Tesis Doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ROMERO TABARES, Isabel María (1998), *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ROMERO TABARES, Isabel María (1999), «Las últimas imágenes del mundo amadisiano», en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, vol. 3, pp. 287-299.
- ROMERO TABARES, Isabel María (2002), «Don Silves de la Selva [1546] y la lectura humanística», *Edad de Oro*, 21, pp. 177-203.
- ROMERO TABARES, Isabel María (2004), *Silves de la Selva de Pedro de Luján. Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos (1991-1992), «Sinrazón de Montalvo/Razón de Feliciano de Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, pp. 277-291.
- SALES DASÍ, Emilio (2000), «Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 3, pp. 1-6.
- SALES DASÍ, Emilio (2002), «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21, pp. 117-152.
- SALES DASÍ, Emilio José (2003), «Feliciano de Silva como precursor cervantino: el 'sermón' de Fraudador», *Voz y Letra*, 14/2, pp. 99-114.
- SALES DASÍ, Emilio José (2005), «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, pp. 115-157.

- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes*. Barcelona: Crítica.
- SILVA, Feliciano de (1999), *Florisel de Niquea (Tercera parte)*. Javier Martín Lalanda (ed). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SILVA, Feliciano de (2002), *Lisuarte de Grecia (Libro VII de Amadís de Gaula)* (2002). Emilio J. Sales Dasí (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SILVA, Feliciano de (2004), *Amadís de Grecia*. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SILVA, Feliciano de (2015), *Florisel de Niquea (I-II)*. Linda Pellegrino (ed.), revisión de María Corderas Bruna, prefacio de Anna Bognolo. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (2010), «Los libros de caballerías portugueses manuscritos», en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y M.^a Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Valladolid del 15-19 de septiembre de 2009. In memoriam Alan Deyermond*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2 vols., vol. 2, pp. 1755-1765.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (2012), *Os livros de cavalarias portuguesas dos séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Pearlbooks.
- VILLAVERDE EMBID, M.^a Pilar (2002), «*Florisel de Niquea*» de Feliciano de Silva (cuarta parte del libro I) (*Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551*). *Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.